CDU 782(092) TARTINI

ISSN 0353-3301

COLLANA DEGLI ATTI
CENTRO DI RICERCHE STORICHE - ROVIGNO
EXTRA SERIE N.1

NEL GIORNO DELLA INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO A GIUSEPPE TARTINI IN PIRANO

UNIONE ITALIANA - FIUME
UNIVERSITÀ POPOLARE DI TRIESTE

TRIESTE - ROVIGNO 1992

CDU 782(092) TARTINI

ISSN 0353-3301

COLLANA DEGLI ATTI
CENTRO DI RICERCHE STORICHE - ROVIGNO
EXTRA SERIE N.1

INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO

A

GIUSEPPE TARTINI

IN

PIRANO

UNIONE ITALIANA - FIUME
UNIVERSITÀ POPOLARE DI TRIESTE

TRIESTE - ROVIGNO 1992

CENTRO DI RICERCHE STORICHE - ROVIGNO

UNIONE ITALIANA - FIUME
UNIVERSITÀ POPOLARE DI TRIESTE

REDAZIONE ED AMMINISTRAZIONE
Piazza Matteotti 13, Rovigno (Cro), tel. (052) 811-133

COMITATO DI REDAZIONE

PROF. ARDUINO AGNELLI, Trieste
PROF. MARINO BUDICIN, Rovigno
PROF. ANITA FORLANI, Dignano
PROF. ANTONIO PAULETICH, Rovigno
PROF. ELIO APIH, Trieste
PROF. GIULIO CERVANI, Trieste
PROF. LUCIANO LAGO, Trieste
PROF. MARINO PREDONZANI, Trieste
PROF. GIOVANNI RADOSSI, Rovigno

CONSIGLIO DI REDAZIONE

DANIELA BERTONI, Pirano; GIULIO CERVANI, Trieste; LUCIANO LAGO, Trieste; LUJO MARGETIĆ, Fiume; OLGA MILOTTI, Pola; ANTONIO PELLIZZER, Rovigno; GIOVANNI RADOSSI, Rovigno; ALESSANDRO ROSSIT, Trieste; ERNA TONCINICH, Fiume; SALVATOR ŽITKO, Capodistria

REDATTORI

PROF. MARINO BUDICIN, Rovigno
PROF. MARINO PREDONZANI, Trieste

DIRETTORI RESPONSABILI

PROF. LUCIANO LAGO, Trieste
PROF. GIOVANNI RADOSSI, Rovigno

Recensore:
PROF. MARINO PREDONZANI, Trieste

©1992. *Proprietà letteraria riservata - Edizione fuori commercio*

RISTAMPA ANASTATICA DELL'EDIZIONE DI TRIESTE, 1896.

COMUNITÀ DEGLI ITALIANI DI PIRANO

RISTAMPA ANASTATICA

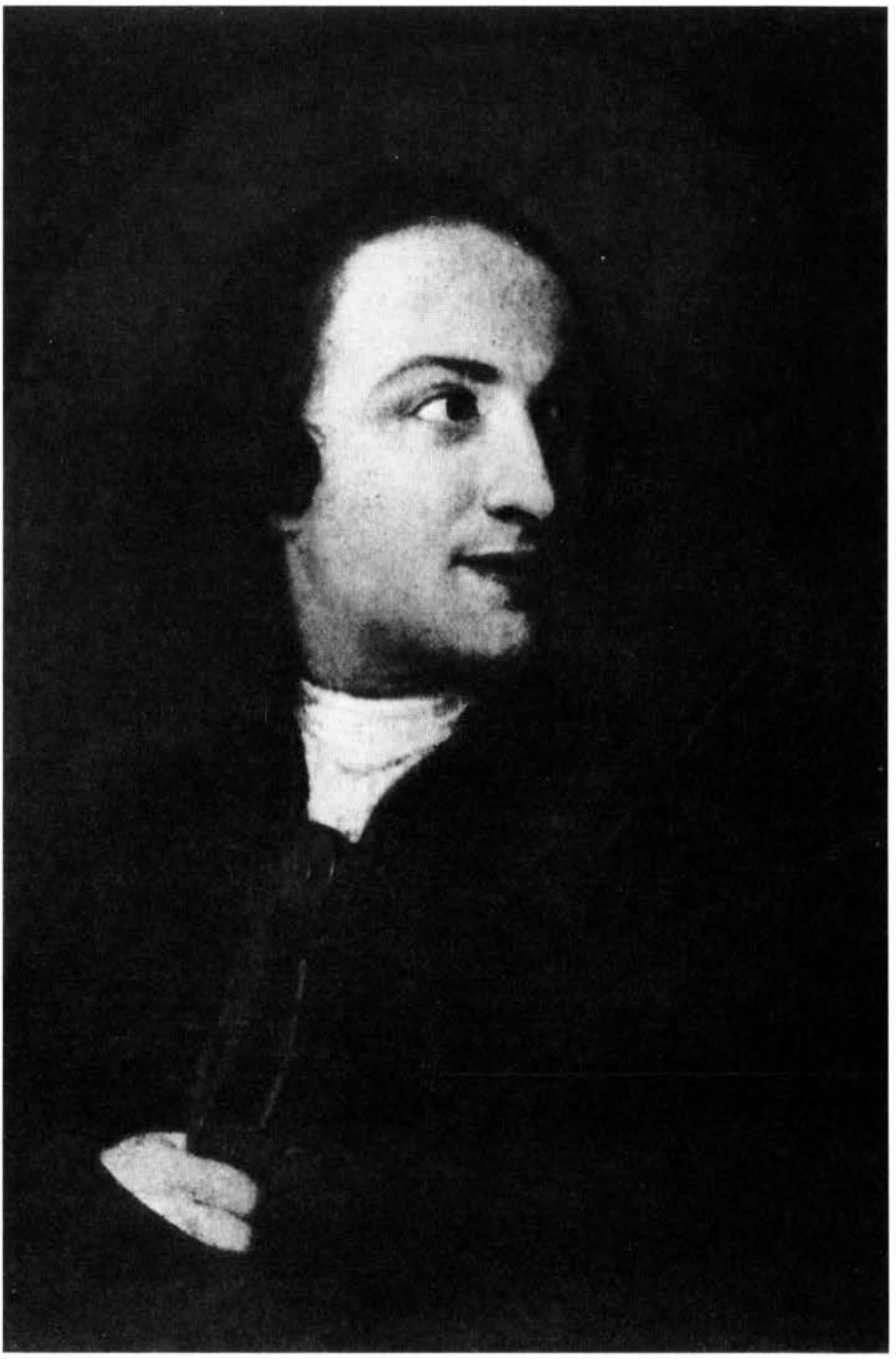
DELL'EDIZIONE DI TRIESTE

1896

IN OCCASIONE DEL III CENTENARIO

DELLA NASCITA DI GIUSEPPE TARTINI

PRESENTAZIONE DI IVANO CAVALLINI



Ritratto di Giuseppe Tartini, Milano, Museo degli Strumenti Musicali.

GIUSEPPE TARTINI E L'ISTRIA

I *Le celebrazioni tartiniane di fine Ottocento.*

Una lunga voce nel secondo volume della *Biografia degli uomini distinti dell'Istria* a cura di Pietro Stancovich, 1829[1]; la stampa del *Miserere* per i tipi dell'editore Schmidl nel 1871[2]; una novella di Ettore Generini intitolata la *Sonata del diavolo* nel 1889[3]; l'istituzione a Pirano di un «Comitato pel centenario» nel 1888[4]; la mobilitazione a Trieste, con toni perentori, voluta da un «Comitato Promotore del Monumento» e il conseguente concerto del violinista Cesare Thomson il 19 marzo 1891[5]; un elogio pronunciato a Pola da Giorgio Benedetti, il 12 maggio 1892, sotto gli auspici della Società filarmonico-drammatica[6]; un gruppo di saggi apparsi in alcuni periodici di storia patria a firma di Attilio Hortis, Giorgio Benedetti, Marco Tamaro, Gustavo Wieselberger; l'erezione, infine, del celebre monumento nella piazza del mandracchio a Pirano nel 1896.

In parte, sono questi i fatti salienti che testimoniano la passione della Venezia Giulia nei confronti di Giuseppe Tartini, nel periodo che assiste al graduale sviluppo delle ricerche di storia patria, non di rado collegate a quell'irredentismo che sfocerà nelle successive turbe nazionalistiche del Novecento.

L'attenzione verso il *genius loci* si fa più evidente all'approssimarsi del secondo centenario della nascita, nel 1892, anno in cui l'Istria sente urgente il bisogno di impegnare le forze intellettuali della penisola, e della finitima Trieste, per adempiere a quello che si andava configurando come un obbligo morale. Morale in quanto gli studi sulla Venezia Giulia, e il culto per le reliquie di un passato illustre, avevano contribuito a cementare la coscienza di una vene-

zianità, divenuta *tout court* italianità, alla quale, non senza ambigue interpretazioni, sentivano di appartenere i vari patrocinatori delle iniziative in onore di Tartini. Poi, per fortuna, nemmeno uno di quei personaggi ha profittato del centenario per ostentare i propri sentimenti, fermandosi il tutto a una convinta dimostrazione di sano municipalismo.

In questo quadro rientra la pubblicazione del presente volume, scritto a quattro mani dal piranese Marco Tamaro e dal triestino Gustavo Wieselberger. Libro, come recita il titolo, edito *Nel giorno della inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini in Pirano. A cura del Comitato provinciale pel centenario Tartini.* E l'inaugurazione, a quanto si evince dalle date, è avvenuta con un ritardo di quattro anni rispetto alle intenzioni espresse nel programma del Comitato, i cui estensori avevano in animo di dare corso ai lavori nel 1892 per festeggiare puntualmente il compositore[7]. Non mi soffermerò sulle ragioni del ritardo, in apparenza inspiegabile se si considera che il Comitato è sorto nel 1888, ma tenterò di evocare alcuni aspetti della vicenda allo scopo di fissare un momento della cultura istriana nella quale si inserisce lo studio celebrativo di Tamaro-Wieselberger.

Il 14 aprile 1888 il comune di Pirano dette il proprio benestare alla costituzione del citato Comitato provinciale, comprendente i rappresentanti di altri centri della penisola. All'epoca la cittadina istriana non possedeva ancora una piazza centrale ove collocare il monumento a Tartini e fu così che si dovette aspettare l'interramento del mandracchio nel 1894, conferendo poi l'incarico di forgiare il bronzo che effigia il musicista allo scultore veneziano Antonio Dal Zotto[8]. Prima di arrivare a questa fase pure Trieste volle la sua parte. Il 19 aprile 1891 si diede un concerto al Politeama Rossetti, con la partecipazione dell'orchestra del Teatro Verdi e del violinista Cesare Thomson, esecutore per l'occasione del celebre *Trillo del diavolo.* Fautori della serata gli esponenti più in vista della cultura triestina: il maestro Wieselberger, l'architetto Ruggero Berlam, il filologo Attilio Hortis, il teatrologo Antonio Boccardi, il critico Giangiacomo Manzutto (direttore della «Rivista Musicale Illustrata», 1893-'94), e l'archeologo Alberto Puschi[9]. L'anno successivo Giorgio Benedetti elaborava una vera e propria monografia sul compositore, in parte utilizzata per la conferenza polese, e confluita nel XXI numero dell'«Archeografo Triestino»[10]. Parecchio tempo prima, comunque,

Attilio Hortis aveva provveduto a trascrivere alcune lettere di Tartini dirette al fratello Domenico, includendo tra le altre la preziosa lezione scritta per l'allieva Maddalena Lombardini Sirmen («Archeografo Triestino», 1883)[11].

Naturalmente l'attività apologetica non poteva finire con le celebrazioni del '92, né con gli 'strascichi' del '96. La stura agli studi tartiniani, spesso di scarso valore, aveva contribuito alla creazione del mito patrio, e quindi alla ricerca delle testimonianze più disparate, come attesta un articolo apparso nell'«Adriatico» del 1902, che descrive i cimeli raccolti da Ettore Rampini[12]. Nel foglio triestino l'estensore del pezzo parla con devota ammirazione degli oggetti appartenuti a Tartini. Nella casa veneziana del suo ospite egli poté vedere la maschera in cera che ricopriva dopo la morte il volto del musicista, due archetti, un ritratto a tempera, un panno con la sigla G. T., un ponticello di violino e tre opuscoletti concernenti le sue teorie. A parte la 'sbandata' romantica nella descrizione fisiognomica della maschera, l'articolista compie alcuni rilievi sensati sulla diminuita curvatura degli archetti e l'allungamento delle dimensioni ottenuti dal musicista, e racconta come Rampini, nel 1881, quando era direttore della cereria Taboga in Padova, entrasse in possesso di quegli oggetti custoditi oggi presso il Conservatorio di Trieste.

Un'altra acquisizione significativa per la bibliografia relativa a Tartini avviene nel 1904, con la copiatura nelle «Pagine Istriane» di cinque lettere inviate dal piranese al conte Gianrinaldo Carli[13]. Il commento critico di Baccio Ziliotto, come sempre assennato, introduce un capitolo nuovo nei rapporti fra Tartini, l'illuminista Carli e alcuni uomini di cultura attivi a Padova intorno al 1740. Un capitolo ancora inevaso, che Ziliotto, intelligente cultore di storia letteraria dell'Istria, ha inteso tracciare nella speranza che altri avrebbe ripreso con i debiti approfondimenti. Se escludiamo però le poche pagine scritte dal valente studioso, il volumetto preparato dalla coppia Tamaro-Wieselberger è uno dei pochi lavori di qualche interesse. Si può obiettare che alla luce delle metodologie odierne il testo appare datato, tuttavia, inquadrato nel contesto della letteratura dell'epoca, esso ha l'indubbio merito di esplanare i medesimi problemi affrontati in tempi più vicini a noi da Minos Dounias e Pierluigi Petrobelli. Ad esempio, sulla scorta di Wasiliewski e Tebaldini[14], Tamaro ripercorre l'evoluzione dell'arte violinistica precedente Tartini, le caratteristiche della sua scuola, la cappella del Santo all'epoca del «maestro

delle nazioni», e si sofferma sul gruppo degli intellettuali veneti, Riccati Vallotti e padre Colombo, con i quali il piranese intratteneva un dibattito di ordine teorico. Ovviamente tengono campo pure le argomentazioni banali. La creazione della sonata *Il trillo del diavolo* si tinge di un colore romantico che non rende giustizia ai percorsi creativi del maestro. D'altra parte si tratta di un episodio destinato ad accendere la fantasia del pubblico, non a caso alimentata dal giornalismo più vieto, talché nemmeno Tamaro è in grado di sottrarvisi.

Più spedita la trattazione di Wieselberger, il quale si limita a considerare le composizioni del maestro - s'intende quelle circolanti alla fine del secolo scorso -, e il fenomeno fisico del terzo suono, ponendo in appendice alcune lettere di - e - a Tartini, l'elenco dei manoscritti conservati a Pirano, tutti di natura teorica, nonché la ristampa del *Miserere* a quattro-cinque-otto voci in precedenza edito da Carlo Schmidl.

A questo punto sorge spontanea la curiosità di sapere chi sono i due autori del libro.

Il piranese Marco Tamaro[15] (1842 - 1905) frequenta il ginnasio a Capodistria laureandosi in legge all'Università di Padova nel 1867. Patriota convinto, preferisce lavorare presso le scuole tecniche di Trieste, piuttosto che sostenere l'esame di equiparazione del titolo e dedicarsi all'avvocatura; lo stato austriaco, infatti, non riconosceva le lauree rilasciate dall'ateneo patavino dopo il 1866 e Tamaro, non volendo prestare il giuramento di fedeltà richiesto da tale esame, si vota dapprima all'insegnamento e in seguito alla carriera politica, diventando direttore dell'amministrazione provinciale dell'Istria, con sede a Parenzo, in qualità di deputato della dieta provinciale. Nel 1882 dà vita al settimanale *L'Istria*, che riprende nel titolo il giornale fondato da Pietro Kandler nel 1846. Assume così la mansione di direttore e in breve tempo raduna i nomi illustri della cultura istriana - tra gli altri Carlo Combi, Tomaso Luciani, Giovanni Moise e Carlo de Franceschi. Nato per contraltare il nazionalismo croato del quindicinale *Nasa sloga*, *L'Istria* termina le pubblicazioni nel 1903, ossia quando scemano i motivi di contrasto con gli Slavi della regione, come dichiara lo stesso Tamaro nell'ultimo numero: «Se fummo i primi a combattere e talvolta forse aspramente [...] gli slavi, abbiamo il conforto di dire che siamo stati anche i primi ad auspicare la tregua [...]. Venga, dunque, in nome di Dio, pace e tutti ne esulteranno [...]. Siamo fratelli [...] nati in uno stesso suolo, alimentati dalla stessa

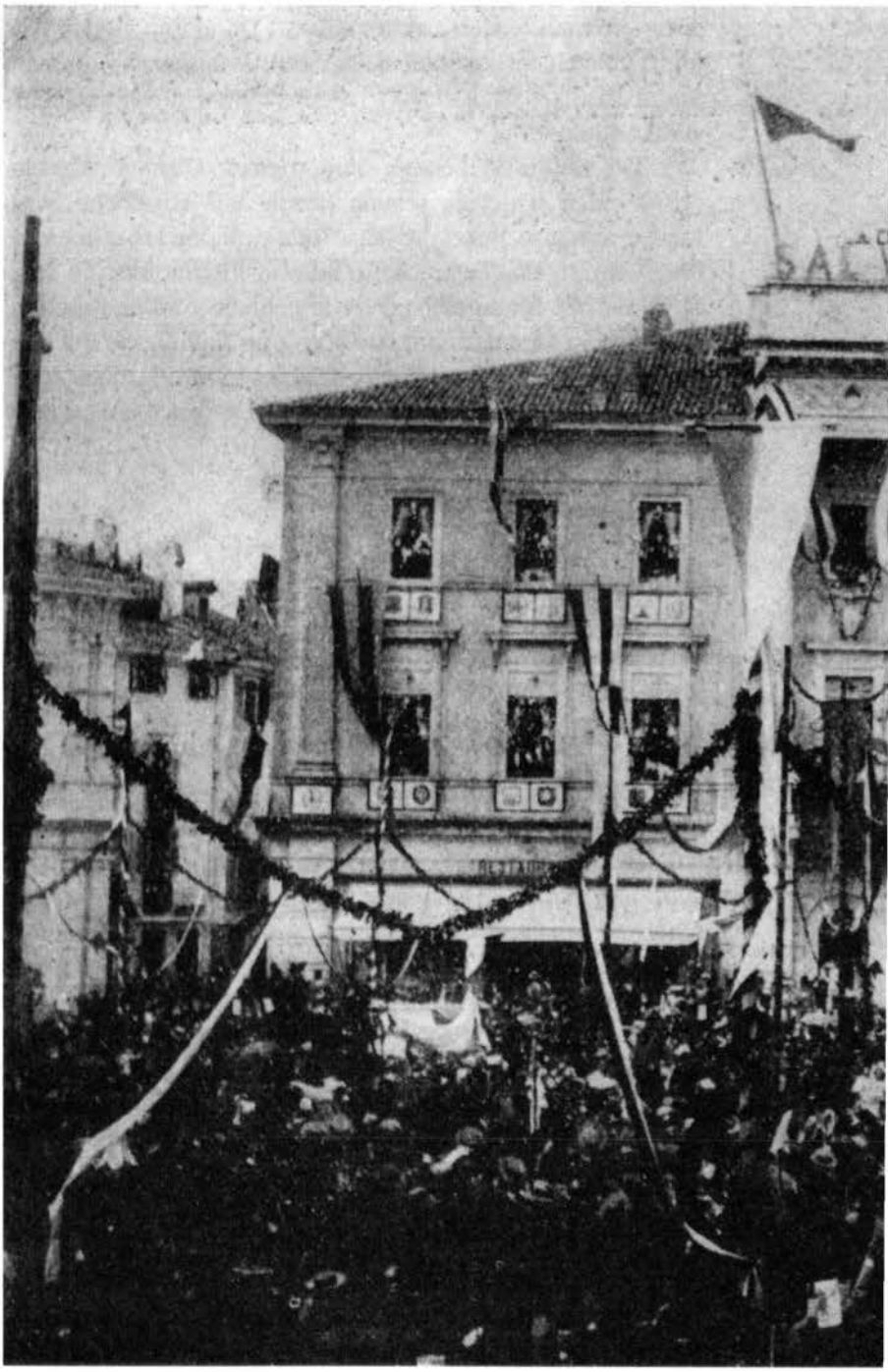
terra e spiranti le stesse aure vitali»[16]. Da ultimo va ricordato il suo impegno nella istituzione della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, nata nel 1884, e del relativo organo scientifico, gli «Atti e Memorie».

Dal canto suo il compositore triestino Gustavo Wieselberger[17] (1834-1910) si dedica principalmente alla cosiddetta *Hausmusik*, Lieder, romanze, pezzi per pianoforte e, per un lasso di tempo molto breve, dirige l'orchestra della Società Filarmonica di Trieste (dal 1873 al '74). Eletto consigliere al comune cura le attività musicali cittadine; irredentista convinto scrive un *Inno per la Società ginnastica* e un inno dal titolo *Pro Patria*. Inoltre si occupa di critica incaricandosi della corrispondenza da Trieste per la «Gazzetta Musicale di Milano».

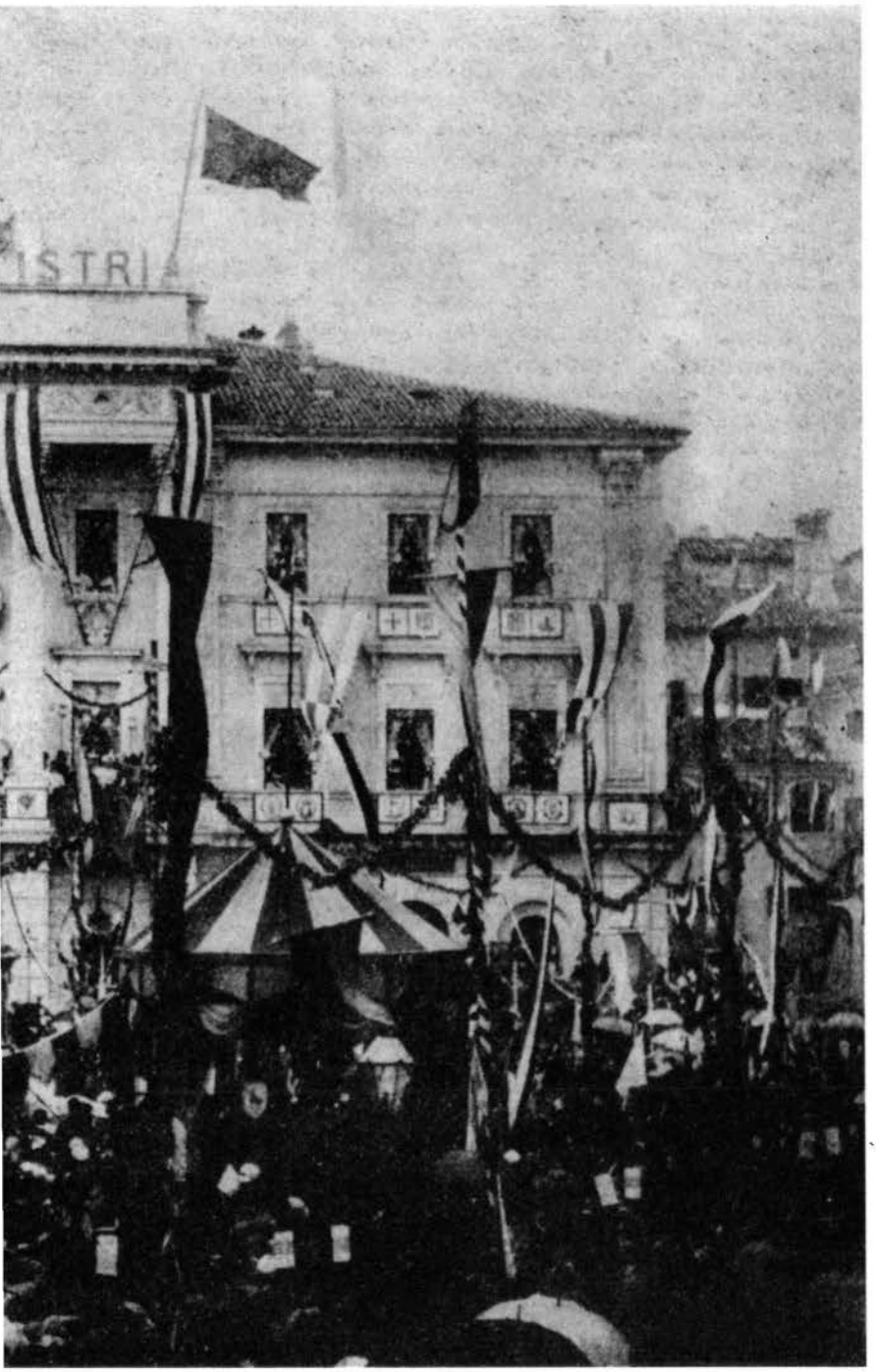
II *Gianrinaldo Carli e Tartini.*

La comune militanza politica fa supporre che Tamaro e Wieselberger abbiano scritto questo libro per adempiere ai 'doveri' imposti dal secondo centenario della nascita di Tartini. Un lavoro occasionale per il musicista triestino, il cui nome viene immortalato dal romanzo di Fausta Cialente *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976), un po' meno per il Tamaro, avvicinatosi a Tartini attraverso lo studio dell' opera di Gianrinaldo Carli. Nel giro di tre anni il piranese edita per *L'Istria* un *G. R. Carli*[18], e per gli «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria» i saggi *Nel primo centenario della morte di Gian Rinaldo Carli* (1896) e *Giuseppe Tartini nel secondo centenario della sua nascita* (1897)[19], ove riprende testualmente le cose scritte assieme a Wieselberger. Non è un caso dunque che Tamaro, dopo aver individuato in Carli lo spirito di un Risorgimento *ante litteram*, riscopra l'amicizia che legava Tartini al giovane illuminista[20]. Ecco perché in apertura di libro si trovano le citazioni prese dalle lettere del nobile mandate al compositore e il rimando alle *Osservazioni sulla musica antica e moderna* (1786)[21].

A riprendere codeste indicazioni, e quelle successive di Ziliotto, v'è la possibilità di arricchire le nostre conoscenze sul giudizio fornito da Carli e da altri coetanei sulla musica di Tartini. Una letteratura che afferisce per accenni alle categorie dell'estetica, e ha il pregio - ma anche il difetto - di appartenere a un'area di 'valori mediati', nel cui ambito vengono a tradursi alcuni problemi di carat-



PIRANO - Inaugurazione d



Giuseppe Tartini (1896)

Gianrinaldo Carli, incisione tardosettecentesca.

tere critico tipici del pensiero musicale nella seconda metà del Settecento. Ciò a incominciare da Carli e dalle implicazioni filosofiche connaturate alla definizione di *stile sentimentale* in relazione alla musica del violinista.

Le *Osservazioni* del Carli, stese verso il 1743 e mandate alle stampe quarant'anni più tardi nel 1786[22], contengono una lettera indirizzata al fratello Stefano il 23 marzo 1782[23]. In essa l'autore rievoca i rapporti familiari stretti con Tartini e alcuni intellettuali durante gli anni trascorsi a Padova, ove ebbe l'incarico di teoria dell'arte nautica all'Università[24]. A partire infatti dal 1739, quando era ancora studente, Gianrinaldo poté ammirare per un decennio almeno l'arte del famoso compositore, da lui giudicato «dotto [...] e ragionevole»[25]. Profittando di tale amicizia avviava una serie di colloqui sulle problematiche della musica antica e contemporanea. Si tratta di conversazioni rievocate nel libro e svolte nella cornice domestica della sua casa, o in quella del dottor Fiore, ove si riunivano Tartini, il conte Francesco Trento, l'astronomo Ludovico Riva e l'insegnante di morale Jacopo Stellini. Il desiderio di recuperare uno scritto, *i.e.* le *Osservazioni*, che in altri tempi forse non avrebbe desiderato stampare, induce Carli a imputare a quegli incontri la causa principale del suo interesse verso la musica, sebbene egli non si ritenga musicologo, né un profondo conoscitore della materia. Tuttavia, vista la fama di Tartini, con una punta di orgoglio comunica al fratello di essere stato incoraggiato dal musicista a comporre i quattro capitoli formanti il trattato[26]. In quanto pensatore, poi, avoca a sé il diritto di esprimere un giudizio sulla musica e il teatro, quali espressioni della civiltà destinate a influenzare i costumi e la morale. Una concezione squisitamente *lumière*, che comporta il ragionare sui «principi generali» della disciplina, lasciando all'artista creatore il compito di «discender alle parti e questioni di essa»[27].

Ritornando al violinista, la lettera del 21 agosto 1743, a lui diretta e stampata di seguito a quella per il conte Stefano, funge in origine da accompagnatoria al manoscritto delle *Osservazioni*. Lavoro nel quale sono riuniti «gli argomenti delle [...] amichevoli contestazioni» occorse tra i due. L'autore ribadisce di essere stato «obbligato» da Tartini a stendere quella che chiama con falsa modestia una «cicalata»; nel contempo blandisce l'interlocutore rammentando la scoperta del terzo suono e i suoi prodigi nella tecnica dell'arco. Alla fine si riporta alla critica sulla musica eseguita qual-

L. Boilly 1824

L. Bailly, *Il sogno di Tartini.*

che tempo prima alla basilica del Santo, ovvero alla censura da cui sembra scaturire il ripensamento di Tartini circa lo stile delle sonate. In breve il Carli confessa di sentirsi rapito di meraviglia di fronte alla musica del conterraneo, ma nient'affatto commosso come gli accade ascoltando il «suono melodioso [...] delle zampogne e degli organini tedeschi»[28]. Dopo una prima, dura risposta, il compositore promette all'amico un gruppo di «nuove sonate di camera, determinate a rappresentare le varie affezioni [...] dell'uomo» (sono sempre parole di Carli)[29]. E questo è il punto cruciale del dibattito, piegato a giustificare la riesumazione del lavoro, per la comprensione del quale la missiva di premessa per Stefano Carli (1782) andrebbe letta dopo aver preso visione di quella mandata al violinista nel 1743, contrariamente alla disposizione fornita da Gianrinaldo.

Al fratello scrive che la «musica dee essere *sentimentale*», non «arabesca», «insignificante» o «artifiziosa»; un concetto che ha indotto Tartini «a pensare ad un nuovo genere di armonia»[30]. Questi, a quanto si arguisce, presentava al conte rientrato in Padova una serie di sonate in grado di «eccitare le passioni umane» e «il sentimento vario ora d'allegrezza, ora di tristezza, ora di furore». Tali sonate, come testimonia il pensatore, furono apprezzate da Jean D'Alembert nel saggio *De la liberté de la musique* (1759)[31]. In realtà il Carli, desideroso di celebrare *en bloc* il proprio passato, si lascia andare ad affermazioni che non trovano un preciso riscontro nella cronologia dell'*opus* tartiniano. D'Alembert allude alla sonata per violino *Didone abbandonata* del 1734[32], ossia a un lavoro che Carli doveva conoscere bene all'epoca della prima stesura delle *Osservazioni*, avvenuta intorno al 1743. Sorge dunque un ragionevole dubbio sulle parole del conte, anche se la musica di Tartini prospetta in quel giro d'anni l'acquisizione di nuovi atteggiamenti formali[33].

In qualsiasi caso, sia che Carli esponga episodi realmente accaduti, o li ritocchi con un sapiente *maquillage*, è utile partire dalla disamina di quanto egli scrive sulla musica di Tartini. Ciò serve a inquadrare quello che viene indicato come *stile sentimentale* (*patetico* o *sublime*), a causa della trasfigurazione di immagini ideali realizzata superando il vuoto «arabesco» del sonatismo barocco e la cosiddetta *Tonmalerei*.

L'aggettivo *sentimentale* ricorre di frequente nella prosa del Carli e in contesti assai disparati. Ciò pone un quesito sulla pertinenza del lemma, dedotto dal più ampio sistema dell'estetica illuminista.

Un quesito da sciogliere avendo presente la polemica antibarocca promossa dal pensatore, il quale rifiuta i ragionamenti contorti dei secentisti, reclama la semplicità melodica delle opere di Peri e Lully, e le fa assurgere a modelli contro il melodramma moderno, ove l'artificio canoro polverizza l'intreccio, annienta la verisimiglianza e trasforma il teatro in uno spettacolo di 'pura acrobazia'[34]. Anche nel trattato *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*[35], scritto in quel torno di tempo (1744), Carli ambisce a una musica sentimentale in grado di commuovere per la sua capacità di suscitare emozioni autentiche. Perciò auspica un ritorno alla purezza dello stile, contro l'infatuazione del meraviglioso che partorisce solo immagini illusorie. Muovendo da questo assunto, Carli indica la salvazione dell'opera nella messa in scena di passioni elementari, e mediante l'uso di una logica compositiva che rispetti lo sviluppo della trama e la psicologia dei personaggi[36].

Più problematico il discorso sul genere strumentale. Nel parafrasare la celebre frase di Fontenelle, «sonate que me veux-tu?», Carli ripudia la musica strumentale con due ragionamenti complementari. Anzitutto sostiene che «mancando a [essa] la significazione delle parole può paragonarsi alle pantomimiche rappresentazioni, nelle quali si supplisce co' gesti [...] alla mancanza del linguaggio»[37]. In secondo luogo passa a specificare i motivi che rendono il sonatismo schiavo dell'artificio, condizionato cioè da una *vis* che lo predispone ad atteggiamenti antinaturalistici («io ammiro la fecondità delle idee - scrive Carli - , la giustezza delle proporzioni armoniche e degli accordi, la destrezza ed abilità del suonatore; ma nel medesimo tempo compiango il destino d'una virtù [...] che dilettando gli orecchi rinunzia al privilegio di dominare sulle affezioni. In questo caso l'artifizio opprime la natura, per non dir la deturpa»[38]).

Dunque il piacere scompagnato dal sentimento può destare ammirazione, ma non mai quella partecipazione 'affettiva' che nasce dagli impulsi dell'animo. A questo perviene la musica quando è dissociata dalla poesia; e mentre ad ogni «soggetto lirico» corrisponde un tipo di versificazione, la musica strumentale rimane indeterminata, una creatura «mostruosa» che assembla le frasi più belle senza piegarsi alla logica dei sentimenti. Essa appare «dotta», «ingegnosa» e «sublime», ma è manierata come una «figura umana [...] in cui s'ammira la giudiziosa industria degli ornamenti, con la varia unione dei colori». Solamente Tartini, paragonato a un novello Prometeo, ha

sufficienti doti per animare quel 'corpo inerte' e dare ad esso la sensibilità di cui ha bisogno[39].

Così conclude il Carli rinunciando a pronunciarsi sui caratteri del linguaggio tartiniano, consapevole, credo, di essere lontano dalla temperie critica sviluppata intorno al violinista. In effetti, gli unici dati su codesta amicizia, dopo gli anni cinquanta, concernono lo scambio epistolare per lo smercio del *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754)[40]. Per contro, il paradigma di D'Alembert, richiamato anche dal Carli, illustra in modo più nitido il rapporto che intercorre fra la musica del piranese e la poesia. Un rapporto astratto, non pittorico ma descrittivo, di sublimazione delle immagini, sebbene subordinato alla lettura di Metastasio[41]. Il *philosophe*, infatti, si limita ad apprezzare le qualità drammatiche della *Didone*, definendola un monologo dal quale si potrebbe ricavare una scena animata e molto patetica («C'est un très-beau monologue; on y voit succeder rapidement et d'une manière très-marquée la douleur, l'espérance, le désespoir, avec des degrés et suivant des nuances différentes; et on pourrait de cette sonate faire aisément une scéne très-animée et très-pathétique»[42]).

In realtà vien fatto di pensare che la definizione carliana di *sentimentale*, o il *patetico* di Arteaga, non possano essere corroborati da esempi pratici[43]. Da questo punto di vista anche il passo di D'Alembert rischia di apparire generico, poiché non informa sui livelli formali o sui tratti distintivi della scrittura di Tartini. Così ancora, quanto scrivono gli altri musicografi non vale a innescare una ricerca sui modelli di analisi, ma a verificare l'esistenza di una traduzione verbale degli effetti suscitati dalla sua arte, o ad essa imputati. Un' adeguata disamina dei testi porta solo a definire il livello recettivo del 'fenomeno Tartini'. In alcuni casi esso non investe la musica in sé, ma il pensiero di chi ha scritto del compositore, e vale come esperienza ('antropologica') di un momento della cultura settecentesca. Il solo episodio che consente di spingerci oltre, restando comunque nella sfera dell'opinabile, è costituito dalle censure di Carli, il quale, pur senza documentare con giudizi analitici il processo di revisione avviato dal musicista, colloca la propria critica nel momento in cui Tartini mutava il suo stile.

La contrapposizione *meraviglioso-sentimentale*, avanzata da Carli, si collega alla complessa catena delle categorie illustrate con acume da Carl Dahlhaus[44]. Tanto per citare, Adam Hiller adopera

l'aggettivo *commovente* in antitesi al *meraviglioso*, ove la commozione si ricava dalla chiara intuibilità dei sentimenti[45]. Secondo Arteaga, per restare nei confini del tema proposto, lo stile di Tartini è commisto di *patetico* e *dolce*, contrario alle ricercatezze del Seicento accusato di essere *gotico*[46]. Al seguito, Fanzago[47], Morossi[48] e l'editore delle *Opere* di Algarotti[49] ritengono di individuare la causa di questa «semplicità» nel principio di imitazione. Per cui Tartini esibisce una melodia «naturale», diversa dai «trambusti» propinati dalla scuola tedesca, in quanto «si prefigge di dipingere [...] qualche immagine, o di esprimere [...] qualche sentimento»[50]. A differenza di Carli e D'Alembert, i quali tacciono di questo particolare diventato importante dopo la morte del compositore, l'editore di Algarotti riferisce che Tartini «prima di mettersi a scrivere [era] solito leggere una qualche composizione del Petrarca [...] per avere dinanzi una data cosa a dipingere, con le varie modificazioni che l'accompagnano, e non perder mai d'occhio il motivo o il soggetto»[51]. (Similmente Arteaga: «Di ciò ne può far fede l'uso ch'egli aveva prima di mettersi a comporre di leggere e meditare un qualche sonetto di quel poeta a fine di riscaldar il suo ingegno [...]»[52].)

Come sempre tali affermazioni possiedono un fondo di verità e molte inesattezze. La sola cosa certa, intanto, è che il compositore intesta i versi di Metastasio ad alcune sonate e concerti; un attestato in proposito ci è offerto dal biografo Francesco Fanzago, il quale, informato dagli scolari di Tartini, scrive che il maestro «teneva [...] sul tavolino i drammi di Metastasio e prima di mettersi a comporre li leggeva e li meditava»[53]. L'esaltazione del fatto avviene a parecchi anni dalla scomparsa del violinista (nel 1792), in virtù di un'estetica che ambisce all'imitazione dei sentimenti suggeriti dalla poesia e vede nell'opera del musicista la realizzazione di tale scopo[54]. Si tratti di Petrarca o Metastasio non sembra avere importanza per i vari apologeti: la musica di Tartini piace per la sua capacità di elevarsi dall' imitazione testuale e di tradurre in termini emotivi il senso delle parole. Una interpretazione che denuncia l'esigenza di rimediare alle carenze del pensiero barocco, e protoilluminista, perlopiù indifferenti verso quell'arte, giustificando in tal modo il consenso europeo nei confronti di Tartini. Con ogni probabilità un tentativo di mediare fra il vecchio e il nuovo, o di spiegare la 'moderata autonomia' del sonatismo, attuata mediante lo sforzo prometeico di Tartini (Carli) per riabilitare un regime non dotato di un proprio statuto linguistico.

Per tali ragioni, agli occhi dei molti estimatori Tartini sembra il musicista più grande del tempo (Pietro Denis), o comunque il compositore che «a donné naissance à la musique moderne», come asserisce il *Journal des Beaux Arts* nel 1771[55].

A chiarire il problema varrebbe quantomeno un richiamo alla compartizione stabilita da Rousseau in *musique naturelle* e *musique imitative*[56]. Accertato che la melodia è in grado di imitare, mentre l'armonia non esprime alcunché e non può farsi drammatica, la sola *musique imitative* rende per il ginevrino la pienezza delle immagini e garantisce l'emozione penetrando nel cuore; la *naturelle*, per contro, lambisce i sensi e resta in superficie («[...] l'harmonie ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique formant des images ou exprimant des sentiments se puisse élever au genre dramatique ou imitatif»; «La [musique naturelle], bornée au seul physique des sons et n'agissant que sur ce sens, ne porte point ses impressions jusqu'au coeur [...]. La [musique imitative], par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentiments propres à l'emouvoir»[57]).

Ovviamente il tema è ricco di sollecitazioni, e la constatazione più ovvia è che i testi attinenti Tartini suggeriscono un concetto di imitazione quale riproduzione fisica della natura, o quale «arabesco» insignificante, alieno cioè dall'imitare (Carli). Entrambi i 'soggetti' si oppongono poi all'imitazione sentimentale, da situare a un livello più alto per la sua forza 'allusiva'.

Nei limiti dell'escorso v'è ancora un passaggio obbligato, concernente le implicazioni di poetica offerte dal colloquio fra Tartini e Johann Naumann. L'incontro risale al 1769 e consente di formulare qualche ipotesi sui processi creativi, secondo l'interpretazione fornita dal maestro, il quale, tradendo ogni aspettativa, si rivolge all'allievo con queste parole, senza riesumare la nota passione per Metastasio:

> Sappi che tanto i pittori che i poeti non sono che creatori di una natura già nota; creatore, nel vero senso della parola, si è l'artista de' suoni; egli dal cumulo infinito de' suoni crea armoniche melodie, che nella natura non esistono. Sarebbe ben misera cosa quella creazione musica-

> le, in cui l'artista sapesse solo riprodurre o il maestoso rumoreggiare del mare, o l'ululare e fischiare del forte vento, o il mormorio del ruscello, o lo scrosciare della pioggia, o il cantare degli uccelli [...] Dobbiamo, è vero, alle volte imitare la natura noi pure, ma allora non dobbiamo tanto abbassarci da riprodurre certi giuochi o scherzi lamentevoli, perché allora siamo imitatori, non creatori. Solo chi è ben addentro nell'arte divina de' suoni sa creare, dalla ricchezza dei suoni, che pare sì facile, ma che pure è inesauribile, dalle melodie mai prima udite, sorpassando la stessa natura [...][58].

Il distacco dalla suggestione esteriore è qui chiaramente intuito. Tartini rifugge i vincoli della materia trasformata in *Tongemälde* e prende le distanze dal precetto aristotelico «arte perfeziona natura». Egli percepisce la musica come potenziale sonoro sul quale interviene l'artista. Suo compito è rivelare la libertà dello spirito, secondo una concezione destinata a prendere forma compiuta con Schiller. L'accostamento parrebbe arbitrario, ma il senso del 'messaggio' prelude in certa misura alla condizione categoriale dell'arte, determinata dall'inscindibilità dell'uomo dalla natura, o dalla sua separazione, di cui argomenta lo *Über die naive und sentimentalische Dichtung* (1796)[59]. Nel primo caso si dà il rapporto che ha generato la lirica greca e l'arte *ingenua*, nel secondo la moderna scissione tra natura e individuo che conduce all'esperienza *sentimentale* («Al poeta sentimentale [la natura] [...] ha impresso in lui il vivo impulso di ristabilire quell'unità che fu in lui distrutta dall'astrazione, rendendo in tal modo perfetta l'umanità e innalzandosi da uno stato limitato a uno infinito»[60]). Si tratta di un processo di astrazione nel quale i nessi logici traggono sostanza dallo spirito, poiché «ogni realtà è inferiore all'ideale [...] mentre il pensiero è privo di limiti»[61]. La poesia, inoltre, è *rappresentativa* quando imita gli oggetti esteriori, e in questo assimila gli scopi delle arti plastiche; è *musicale* quando evidenzia «uno stato d'animo», poiché al pari della musica è pura espressione[62]. Funge da esempio il *Messia* di Klopstock, e gli effetti che da esso promanano «senza dominare l'immaginazione con un oggetto determinato»[63].

All'apparizione del saggio schilleriano Tartini era scomparso da ventisei anni.

NOTE

[1] Stampato a Trieste, Marenigh, 1829; voce al n. 232.

[2] Ristampato in appendice al presente volume.

[3] Stampata a Trieste, Tomasich, 1889.

[4] Cfr. I. MONCALVO, «Verbale della consegna del monumento di Tartini al municipio di Pirano», *Atti* del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, Trieste-Rovigno, vol. II (1971), p. 171-177.

[5] Si veda il manifesto fatto affiggere per le strade della città in data 12 marzo 1891.

[6] Lettura tenuta al Politeama Ciscutti e poi trasformata in un ampio saggio storico: G. BENEDETTI, «Giuseppe Tartini, studio pubblicato in occasione dell'inaugurazione del monumento Tartini in Pirano», *Archeografo Triestino* (=*AT*), Trieste, n.s., vol. XXI (1896-1897), p. 5-108.

[7] MONCALVO, *op. cit.*, p. 172-173.

[8] *Ibidem.*

[9] Sono i firmatari del manifesto di cui a nota 5.

[10] BENEDETTI, *op. cit.*

[11] A. HORTIS, «Lettere di Giuseppe Tartini trascritte dalle autografe dell'Archivio di Pirano con prefazione di Attilio Hortis», *AT*, n.s. vol. X (1884), p. 209-229.

[12] E. DE LUPI, «La maschera di Tartini», *L'Adriatico*, mercoledì 3 settembre 1902.

[13] B. ZILIOTTO, «Gianrinaldo Carli e Giuseppe Tartini (con tre lettere inedite)», *Pagine Istriane* (=*PI*), Trieste, n. 7 (1904), p. 225-237.

[14] J. W. WASIŁEWSKI, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1869; G. TEBALDINI, *L'Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Padova, Tipografia e Libreria Antoniana, 1895.

[15] C. PAGNINI, «Marco Tamaro ed il giornalismo istriano», *PI*, numero speciale, 1950, p. 229-234.

[16] *Ibidem*, riportato a p. 233.

[17] G. RADOLE, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)*, Trieste, «Italo Svevo», 1988, p. 82-83.

[18] Cfr. il numero del 23 febbraio 1895.

[19] Rispettivamente nei numeri XI (1896, p. 436-538) e XII (1897, p. 217-254).

[20] M. TAMARO, «Nel primo centenario della morte di Gian Rinaldo Carli», cit., p. 516: «scrisse [il Carli] *Della patria degli italiani*, articolo col quale augura la libertà alla gran patria, l'Italia, mentre scongiura a non dimenticar mai di essere italiani»; p. 497: «riepiloga alcune cose dette nella dissertazione dedicata al suo amico e conterraneo G. Tartini [...] ch'io passerò oltre, ripromettendomi di parlarne in altra occasione».

[21] Le *Osservazioni* sono nel vol. XVI *Delle Opere del Signor Commendatore don Gianrinaldo Carli*, Milano, nell'Imperial monistero di S. Ambrogio Maggiore, 1786.

[22] Così inizia la dedicatoria al fratello Stefano: «Giacché le volete, eccovi quelle osservazioni sopra la musica estese quaranta anni sono per insinuazione del nostro Giuseppe Tartini, e delle quali vi promisi una copia [...]. Nel mandarvi però questa leggenda debbo certamente arrossire, perché [...] cosa da nulla fatta nella mia prima gioventù»; cfr. *Osservazioni*, cit., p. 331.

[23] *Ibidem*, p. 331-337.

[24] Per una panoramica degli studi carliani si veda il rigoroso A. TRAMPUS, «Nuovi orientamenti metodologici e prospettive storiografiche nella ricerca sulla vita e l'opera di Gianrinaldo Carli», *AT*, s. IV, vol. LI (1991), p. 275-295, nonché l'ottima monografia di E. APIH, *Rinnovamento e illuminismo nel Settecento italiano. La formazione culturale di Gian Rinaldo Carli*, Trieste, Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, 1973.

[25] *Osservazioni*, cit., p. 332.

[26] *Ibidem*, p. 331.

[27] *Ibidem*, p. 337.

[28] *Ibidem*, p. 342.

[29] *Ibidem*, p. 342-343: «Voi vi siete quasi adirato; e tuttoché dimostraste dalle ragioni dette di esserne persuaso, pure nell'ultima vostra lettera scherzate sugli *organini tedeschi*, e raccomandandomi ch'io assolutamente vi faccia tenere le mie osservazioni sopra la musica, mi promettete di farmeli dimenticare, allorché ascolterò le vostre nuove sonate di camera, determinate a rappresentare le varie affezioni e passioni dell'uomo. Io sono impaziente di sentirle, e frattanto, caro il mio Tartini, con tutto il cuore vi abbraccio».

[30] *Ibidem*, p. 333.

[31] In J. D'ALEMBERT, *Oeuvres complètes*, I, Paris, A. Belin, 1821, p. 544.

[32] Fa parte delle *Sonate per violino e violoncello o cembalo dedicate a sua eccellenza Girolamo Ascanio Giustiniani (...) op. prima*, Amsterdam, M. Le Cène, 1734.

[33] Cfr. P. PETROBELLI, «Tartini, le sue idee e il suo tempo», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. I/4 (1967), p. 662.

[34] *Osservazioni*, cit., p. 424, 434 e 438.

[35] *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, presentato in origine come «discorso accademico» (Venezia, 28 ottobre 1744), compare in CARLI, *Opere* cit., vol. XVII, del 1787; la prima edizione è nella *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, rivista del padre Calogerà, tomo XXXV, 1746.

[36] *Osservazioni*, cit., alle p. 432-444.

[37] *Ibidem*, p. 444-445.

[38] *Ibidem*, p. 446.

[39] *Ibidem*, p. 449: «Il sig. Giuseppe Tartini è il solo che qual nuovo Prometeo dee col fuoco della sapienza e della ragione animare questa statua».

[40] Stampato a Padova da Giovanni Manfrè. Le lettere si leggono in ZILIOTTO, *op. cit.*

[41] Su questo aspetto cfr. A. CAPRI, *Giuseppe Tartini*, Milano, Garzanti, 1945, p. 199-204.

[42] D'ALEMBERT, *De la liberté de la musique*, cit., p. 544.

[43] Friedrich Grimm, nella *Lettre sur Omphale*, scrive a proposito della «esecuzione patetica di questo violinista inimitabile»; rilevo la citazione da CAPRI, *op. cit.*, p. 309. Dal canto suo Arteaga argomenta che «spicca ne' suoi componimenti [cioè di Tartini] quell'aurea schiettezza, quell'unità di pensiero, quella incomparabile semplicità, quel patetico dolce e dilicato tanto gradito dalle anime gentili, quanto difficili a ben definirsi.», cfr. S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale*, vol. II, Venezia, Palese, 1785[2], p. 28.

[44] C. DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978, trad. italiana a cura di L. Dallapiccola, Fiesole, Discanto, 1988, p. 50-66.

[45] J. A. HILLER, *Von der Nachahmung der Natur in der Musik* (1754-'55) cit. in DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 59.

[46] ARTEAGA, *op. cit.*, p. 27-28.

[47] F. FANZAGO, *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella Cappella del Santo di Padova e del P. Francesco Antonio Vallotti maestro della medesima*, Padova, Conzatti, 1792, p. 23: «Sì mentre a te [Metastasio] parlava natura, toccò il Tartini lo spirito ai dolci numeri de' tuoi versi, risponder a tratto a quell'amabil voce, adattando il suono ai peregrini pensieri. Quinci alle sonore tempre del suo violino esso pure destava or delicati e languidi, or poderosi trasporti ed accesi».

[48] F. A. MOROSSI, «Elogio di Giuseppe Tartini», in *Elogi Italiani*, vol. VIII, Venezia, 1782.

[49] Mi riferisco a una nota aggiunta solo nella edizione *post mortem* del *Saggio sopra l'opera in musica*, che non appare né nella prima del 1755, né nella seconda del 1763; cfr. F. ALGAROTTI, *Opere*, vol. II, Venezia, Palese, 1791, pp. 345-346 e nota.

[50] MOROSSI, *op. cit.*, p. 3.

[51] ALGAROTTI, *op. cit.*, nota a p. 346. I rapporti intercorsi fra Tartini e Algarotti sono felicemente delineati da P. PETROBELLI, «Tartini, Algarotti e la corte di Dresda», *Analecta Musicologica*, vol. II (1965), p. 72-84.

[52] ARTEAGA, *op. cit.*, II, p. 28.

[53] FANZAGO, *op. cit.*, p. 51, nota 34: «Vivono ancora dei suoi Scolari, i quali affermano costantemente che il Tartini teneva sempre sul tavolino i Drammi del Metastasio, e che prima di mettersi a comporre li leggeva, e li meditava; anzi esistono gli Originali de' suoi conserti, e delle sonate, dalle quali apparisce in testa di molti Gravi, Andanti, ed Allegri il principio delle Arie da lui espresse. Se però prendesse i motivi dal Petrarca, nessuno lo sa dire: tuttavia potrebbe darsi, ch'essendo Egli studiosissimo di Platone, leggesse il Petrarca per vagheggiare le immagini di quel Filosofo Poeta in un Poeta Filosofo, che seppe trasportare il Bello Platonico nella poesia, ed essere in oltre poeta e musico insieme».

[54] Non è casuale infatti che la prima edizione del FANZAGO, *op. cit.* (1770) non contenga notizie esaurienti circa l'ispirazione ricavata dalla lettura dei

versi di Metastasio.

[55] Così il Denis, curatore del *Traité des agrements* di Tartini (1771) e la recensione del *Journal des Beaux Arts et des Sciences*, novembre 1771, p. 363.

[56] La voce *Harmonie* in J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, veuve Duchesne, 1768, p. 242.

[57] *Ibidem*, la voce *Musique*, p. 308. Passi brillantemente posti in luce da DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 57-58.

[58] Il testo viene riportato da BENEDETTI, *op. cit.*, p. 82-83.

[59] Mi servo qui della traduzione italiana a cura di E. Franzini-W. Scotti: F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, Studio Editoriale, 1986.

[60] *Ibidem*, p. 77.

[61] *Ibidem*, p. 78.

[62] *Ibidem*, p. 58.

[63] *Ibidem*, p. 68.

NEL GIORNO

DELLA

INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO

A

GIUSEPPE TARTINI

IN

PIRANO

A CURA DEL COMITATO PROVINCIALE
PEL CENTENARIO TARTINI

TRIESTE
Stabilimento Artistico Tipografico G. Caprin
Agosto 1896.
Editore il Comitato.

GIUSEPPE TARTINI

LA VITA

(APPUNTI)

Il conte Gian-Rinaldo Carli scriveva da Venezia, in data 21 agosto 1743, all' amico suo Giuseppe Tartini, che si trovava a Padova, una lettera colla quale accompagnava un trattatello, o dissertazione, dal titolo: *Osservazioni sulla musica, antica e moderna.* [1]) In essa lettera il Carli, dopo avergli parlato di un affare particolare che aveva accomodato a Pirano, fra Casa Tartini ed il conte Orazio Fini, così prosegue:

"Ai primi di novembre io sarò in Padova, e col piacere di abbracciarvi avrò il contento ancora di *gustare*, come mi fate sperare, *qualche sonatina* secondo il mio *gusto*; frattanto v'invio tutte quelle *osservazioni*, che mi avete obbligato estendere sulla *musica*, e che io non posso negare alla vostra amicizia. Le ho scritte secondo le idee che mi si sono presentate alla mente; ma le ò dirette a voi, e parlando con voi ò preteso da meritarmi un diritto di più sulla vostra indulgenza. Gli argomenti delle vostre amichevoli contestazioni ànno dato occasione alla presente mia cicalata; ma io non avrei ardito di porla sotto ai

---

[1]) Questa dissertazione è compresa nella collezione delle opere del Carli (Milano, Sant' Ambrogio Magg., 1786, vol. XIV). La lettera di cui parlo, con altra diretta dal Carli a suo fratello conte Stefano, d. d. 5 marzo 1782, servono di prefazione al trattatello, il quale fu stampato appena in quest' ultima epoca, cioè circa quarant' anni dopo che era stato scritto.

vostri occhi, se voi non mi aveste stimolato, ed in certa guisa violentato a mandarvela. E come avrei potuto osare parlar di musica al maestro dell'arte? che à formato una nuova scuola, e che con indefesso studio ed accorgimento à penetrato ne i più occulti misteri dell'antica e moderna armonia?„

Sebbene il paragone non regga e stia tutto a scapito mio, nullameno è accaduto anche a me una cosa analoga a quella succeduta al conte Carli: di essere stato obbligato, cioè, dallo spettabile Comitato provinciale per l'erezione di un monumento a G. Tartini, di estendere una memoria sul grande violinista mio concittadino. Nè potei rifiutarmi dal corrispondere alle insistenti pressioni di tanti benevoli amici, a' quali, spero, non sembrerà strana la mia riluttanza di metter lingua sopra un artista di musica, se anche il còmpito mio sia circoscritto alla parte storica e biografica di esso. Egli è che il campo biografico venne già in cento modi sfruttato, negli ultimi tempi, da abilissimi scrittori, a' quali si rese possibile di attingere peregrinità di notizie ne' varî archivî di qui e dell'estero; quando a me, per fatalità di circostanze, era negato un tanto beneficio.

Ma pur insistendo lo stimolo e in certa guisa la dolce violenza, non mi parve onorato di persistere nel rifiuto, tanto più che, conosciute le circostanze, oserei pretendere, e con molta più di ragione, dai cari amici suddetti e dal pubblico in generale, quella indulgenza che era stata reclamata dall'economista Capodistriano al violinista Piranese.

E poichè, come dissi, delle avventure private del Tartini si sa quanto basti, non mi parve fuor di luogo di limitare questa parte al solo essenziale, e di fare un qualche accenno alla storia del violino e de' rispettivi virtuosi — ciò che non riuscirà, forse, del tutto inopportuno per i profani dell'arte, ai quali, mi lusingo, sarà reso possibile di formarsi così un sommario concetto del posto tenuto dal nostro violinista nella storia degli strumenti d'arco.

I.

L'Italia, madre di ogni arte bella e di ogni gentil costume, aveva già accolto la musica nelle abitudini della vita sociale, quando le altre nazioni sortivano appena dalla notte della medioevale barbarie. Così al tempo del Rinascimento si vide — fatto sommamente caratteristico, come dice il Burkhardt [2]) — "il multiforme specializzarsi dell' orchestra, il cercar nuovi strumenti, vale a dire nuove combinazioni armoniche, e — in stretta colleganza con ciò — il formarsi di una classe speciale di cultori dell' arte per professione *(virtuosi)*, che è come dire, l' insinuarsi dell' elemento individuale in determinati rami della musica e in determinati istrumenti„.

Accanto all' organo, già molto perfezionato in questo tempo, si diffuse assai presto il corrispondente strumento a corde, il gravicembalo o clavicembalo, strumento che soleva ornarsi con figure dipinte da sommi maestri. E si ebbero degli esecutori distinti, come nel canto, non solo nei detti strumenti, ma eziandio nel liuto, nella lira, nella viola da gamba, nell'arpa, nella cetra, nei corni, nelle tibie e sopra tutto nel violino, il qual' ultimo non tardò a prendere il primo posto e a dare delle grandi celebrità. [3])

Egli è in tal modo che gli esecutori, oltre i virtuosi di professione, andarono via via organizzandosi a guisa di corporazioni o di "accademie„. Gli stessi cultori di altre arti liberali,

---

[2]) Nell' opera *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia* — Trad. di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, vol. II, cap. V.

[3]) Il violino è derivato dalla rebeca italiana, e questa, alla sua volta, dalla lira violino detta *rebäb*. Il Museo musicale di Milano, che conta una raccolta di strumenti arabi, dono del musicofilo Marco Sala, contiene anche i suddetti strumenti precursori del violino.

come pittori, scultori ed architetti, coltivavano con passione la musica, intendendosene talvolta in sommo grado. Centinaia di ritratti di quest' epoca ci rappresentano, o singolarmente o a gruppi, gli artisti, e persino nei quadri di cui son decorate le chiese — come le famose Madonne del nostro Carpaccio — i concerti degli angeli mostrano ad evidenza quanto famigliari fossero ai pittori queste riunioni vere e reali dei cultori della musica.

Alle persone appartenenti alle classi più elevate erano sconsigliati gli istrumenti a fiato, seguendo in ciò i precetti dell' antica classicità greca. La società più ragguardevole amava il canto solo o con accompagnamento di violino, ma piaceva anche il quartetto a viola e il clavicembalo.

In una parola, questo dilettantismo, tanto delle classi medie, come delle più elevate, in nessun altro luogo ebbe uno sviluppo pari a quello che esisteva in Italia, tenendosi al tempo stesso più strettamente ligio alle prescrizioni dell' arte. Una prova della passione con cui si coltivava la musica al tempo del Rinascimento, si ha nel fatto che a Padova, un Antonio Rota, suonatore di liuto († 1549), divenne addirittura ricco solo col dar lezioni private del suo istrumento e col pubblicare un "Avviamento allo studio del liuto„. [4])

L' arte del violino però, dopo quest' epoca, rimase ancora per molto tempo in uno stato, dirò, embrionale; nè lo strumento stesso prestavasi a quelle modulazioni e suoni, che poi divennero tanto famosi ed esilaranti. Non dico che vi mancassero dei virtuosi, che si dedicavano con ispeciale trasporto allo studio del violino; rilevo soltanto che le funzioni di questo strumento servivano quasi interamente ad accompagnare il canto, e non già a trarne profitto di melodie e di effetti suoi proprî e speciali.

Si fu appena al chiudersi del secolo XVII che nel campo della musica strumentale il violino occupò un posto essenzialissimo, anzi sovrano, così da conquistare l' assoluto prodominio nella musica d' orchestra, di camera e di concerto. I virtuosi di

---

[4]) Burckhardt, pag. 163.

violino, come le composizioni rispettive, stavano in quest'epoca in intima relazione fra di loro. [5]) E la metamorfosi di quest'arte coincideva precisamente col periodo della maggior gloria della musica vocale, tanto ecclesiastica che profana. Siamo, infatti, al tempo in cui Palestrina riformava a Roma la musica sacra; che a Firenze sviluppavansi, sotto l'influsso della classica antichità, i principî dell' opera; mentre si manifestava a Napoli per virtù di Carissini. Siamo, insomma, all'epoca in cui si sviluppò in Italia ogni genere di musica, compresa l'arte del violino, mercè le composizioni di Alessandro Scarlatti e del Lotti.

E collo sviluppo della musica andò di pari passo anche quello di fabbricar i violini — arte, nella sua origine, essenzialmente italiana. [6]) *Antonio Stradivario* (1644-1737) non solo portò quest'arte al grado più perfetto, ma fu il fondatore della famosa scuola Cremonese, che durò tre generazioni. L' opera sua fu continuata dai figli *Omobono* e *Francesco* e dal suo scolare *Carlo Bergonzi*. Fu parimenti suo scolare distinto il cremonese *Giuseppe Guarnerio* (1690-1730), il cui nome passò di generazione in generazione come quello dell' *Amati* — pur questo cremonese, famoso fabbricatore di violini, e maestro di A. Stradivario e di *Andrea Guarnerio* — celebre quest' ultimo, particolarmente, per i suoi contrabassi — padre di Giuseppe. Il figlio di quest' ultimo, *Pietro* (1725-1740), continuò a fabbricare strumenti che gareggiano, se non superano, in bontà quelli del padre e del maestro.

Finalmente da una linea laterale della famiglia Guarnerio germogliò *Giuseppe*, dal sopranome *del Gesù* (1683-1745), i cui strumenti sono dagli intenditori collocati a fianco a quelli dello Stradivario.

Pur troppo, con questo fabbricatore, si chiude l'epoca gloriosa per l' Italia dei fabbricatori di violini.

---

[5]) Ios. Wilch. v. Wasielewski, *Die violine und ihre Meister* — Leipzig, Braitkopf und Härtel, 1869. — Da questo A. traggo in parte le considerazioni che seguono nel presente capitolo.

[6]) Dagli storici tedeschi si vuole però che il primo fabbricante di violini in Italia fosse un tedesco, che col tempo si naturalizzò, italianizzando persino il nome di famiglia.

Colla seconda metà del secolo scorso, anche quest'arte esulava dall'Italia, per ripararsi in Germania — trasportata da *Iacopo Steiner* (1627-1683), allievo di Nicolò Amati — oppure in Francia — trasportata da due scolari francesi di Stradivario.

È interessante di conoscere la storia delle modificazioni, materiali o tecniche, subite dal violino, in quanto che dalle stesse, o meglio dalla progressiva perfezione o precisione dello strumento, si venga a dedurre eziandio della maggiore squisitezza della musica che vi si suonava. Così vediamo che gli eccellenti costruttori di violini vanno di comune accordo coi grandi maestri ed esecutori di musica applicata al violino.

Generalmente il Corelli è designato come il progenitore o il fondatore dell'arte musicale violinista. Non già che egli abbia propriamente creata l'arte del suonare; ma egli le diede uno sviluppo ed una potenza nei concerti, che certamente prima non aveva. Ed ecco che tutto ciò che appartiene, in questo ramo, al periodo anteriore, non è dalla storia della musica contemplato, se non come mera curiosità.

Così si sa di un *Messer Alberto*, famoso violinista italiano, che assieme a Benvenuto Cellini era stato chiamato a Parigi da Francesco I. — Si sa di un *Biagio Marini*, violinista e compositore, che nel 1620 fu maestro di Cappella nel Duomo di Brescia, sua patria, poi ai servigi del conte palatino Volfango Guglielmo in Germania, donde, dopo qualche anno, si ridusse a Padova, dove morì (1660). — Altro suonator famoso deve esser stato *Carlo Farina*, mantovano, se meritò di entrare (1626) agli stipendî del principe elettore di Sassonia. A questo artista qualche storico attribuisce il merito di avere per il primo dato al violino la parte del canto, mentre per l'innanzi non aveva che quella dell'accompagnamento. — Dopo il Farina si seguono con maggiore frequenza i violinisti celebri, fra' quali sta a capo *Antonio Veracini*, fiorentino, zio e maestro di Fran. Maria Veracini, cui incontreremo più tardi sui nostri passi. Le composizioni di questo maestro si considerano come l'anello di congiunzione fra il tempo in cui visse il Farina ed i successivi artisti, contemporanei al Corelli, come il Farinelli, per citarne uno, zio del celebre cantante. — A *Giuseppe Torelli*, impiegato

dopo il 1685 come suonatore a San Petronio di Bologna, si attribuisce l'invenzione del *concerto* di violino, che è come dire un ricavato dalla così detta *sonata* — che ancora non si sa da chi e quando sia stata inventata — per più voci concertate, nella quale il violino assume la direzione. Nella sonata, come è noto, non intervengono voci umane, ma è soltanto musicata con istrumenti. C'erano *sonate da camera* e *sonate da chiesa*, distinte da particolari forme di composizione, che qui non accade di esplicare. Il Torelli lasciò parecchi concerti, sonate, sinfonie, capricci musicali per camera ecc., i quali lasciano intravvedere, in confronto ai lavori del Farina, un grande progresso, specialmente nella forma. Torelli appartiene a quella schiera di maestri di violino italiani, i quali, sia mediante un'attività creatrice, sia con diretti insegnamenti, esercitarono un'importante influenza sullo sviluppo della musica di violino tedesca.

Bologna, del resto, ha dato in quest'epoca dei distinti maestri di violino. Tale fu *Tomaso Vitali*, che, sopra i suoi contemporanei e predecessori, emerge, nella creazione, per carattere, slancio ed accordo. Egli agì, più anni, come capo d'orchestra della musica di Corte a Modena; dicesi, inoltre, ch'egli abbia formato degli ottimi allievi, sebbene i loro nomi non sieno a noi pervenuti. — Bolognese fu pure *B. G. Laurenti* 1644-1726), compositore e suonator di violino di molta fama. Fu addetto alla Cattedrale di S. Petronio in qualità di primo violino. — Contemporaneo a lui, e impiegato come violinista nella chiesa di S.ta Maria, fu *Carlo A. Marini*. Di lui si hanno parecchie sonate e balletti alla francese, per uno o più violini e basso continuo. — Finalmente è da ricordarsi ancora il padovano *G. B. Bassani* (1657-1716) — il supposto maestro del Corelli — frate francescano e compositore di pezzi musicali. Fu maestro di Cappella nella Cattedrale di Bologna, poi in quella di Ferrara. Alcune sue composizioni musicali per violino sono considerate fra le migliori di questo tempo, non solo, ma vuolsi abbiano esercitato un'influenza importante sullo sviluppo artistico del Corelli.

Il quale fu veramente il fondatore della scuola romana *Arcangelo Corelli* (1653-1713), infatti, si acquistò una tal fama col

violino, che non aveva precedenti. Basti dire che, morto, gli si resero onori quasi divini. Le sue ceneri riposano a fianco a quelle del grande Raffaello, nel Pantheon di Roma [7]) — e fu acclamato "Maestro dei maestri„ e "virtuosissimo di violino e vero Orfeo dei nostri tempi„. Gli venne pure collocato un busto in Vaticano coll' epigrafe: *Corelli princeps musicorum.* In Roma s' era formato una specie di culto per questo maestro. Nè sembreranno esagerate tali onorificenze, quando si pensi che i contemporanei del Corelli onorarono giustamente il suo genio, quasi avessero presentito il posto importante, che doveva occupare più tardi il violino — cui il grande maestro consacrò appena nella nobiltà dell' arte. Per quanta difficoltà vi sia nel costruire un edifizio con rozzo materiale, sarà nullameno molto più facile che di creare il piano e dare le traccie dello stesso, e di determinare il modo secondo cui dev' essere fabbricato. Ed è in questo che sta il merito principale del Corelli. Egli ha posto, con vero talento artistico, i tratti fondamentali della musica, delle composizioni e specialmente delle sonate per violino — lasciando così una base indistruttibile al mondo musicale, sulla quale poteva progredire, passo a passo, lo sviluppo dell' arte. Non parlo delle opere, che furono molte, di questo insigne maestro; dico solo che alcune di esse si considerano come il principio del quartetto per gli strumenti d' arco. La parte spiccata nella musica del Corelli sta nell' eufemia dei suoni. Il maestro conosceva perfettamente il suo strumento; oltre a ciò sottrasse la musica d' allora, limitata a sole tre posizioni, e la elevò mediante la sua cantilena larga, satura di bei sentimenti, ad una rappresentazione del canto. Non è ancora la melodia dell' età più avanzata, la quale colla sua impronta e coltura individuale, e nello stesso tempo molteplice, seguì tutt' altra meta artistica. La musica del Corelli ha un tratto spirituale, ascetico, di colorito monotono, che si accompagna al tuono sacro del suo tempo, e che trapela del pari negli altri compositori strumentali di quel periodo. La chiesa

---

[7]) La lapide sul sepolcro fu fatta apporre dal conte palatino renano Filippo Guglielmo, il quale conferì anche al maestro vivente il titolo di marchese di Landemburgo.

cattolica, sempre intenta nel conferire al suo culto un ricco splendore, che impressionasse i sensi, ridusse in modo speculativo l' arte a lei soggetta. Sin dai primordî la scultura e la pittura le erano tributarie, ed ancora oggi si trovano non poche chiese in Italia, le quali, più che di santuarî, hanno l'aspetto di ricchi musei. Di pari guisa fu impegnata la musica, e naturalmente anche la musica vocale; ed allorchè la musica strumentale ebbe sorpassato i suoi primi stadî dello sviluppo, venne applicata anch' essa, con particolare riguardo al violino, alla parte musicale del Rituale. Così ebbero origine le sonate da chiesa ed i concerti sacri, che per molto tempo formarono una parte integra delle solennità ecclesiastiche. A ciò annettevasi un profitto non tanto spregevole per gli artisti e per il pubblico. Ai primi si offriva l'occasione di spiegare le loro forze in riunioni pubbliche e frequentate da persone di ogni ceto — il secondo poi aveva il vantaggio di formare il suo gusto; e così l' arte del violino, resa per tal modo popolare, acquistò parecchi amici e promotori, e nello stesso tempo un accrescimento ragguardevole di giovani forze, per la cultura dell' attraente strumento. Se la chiesa era paragonabile ad un museo per l'esposizione d' imagini, dessa ricordava una sala da concerto per quanto concerneva la musica — condizione che perdura in Italia ancora oggidì, sebbene in maniera più avvilita e che offende il sentimento. Era ben naturale però che il tuono sacro, così regolato, passasse alla musica da camera, nota a quel tempo, ed in generale alla musica strumentale profana, conferendole un' impronta speciale, patetica. Questa impronta, particolare alle composizioni italiane per violino, sino alla seconda metà del secolo XVIII, devesi chiamare, in certo senso, stile storico, per antitesi della direzione nota più tardi in questa cerchia, e che passò naturalmente anche alla musica da violino. Corelli era in grado di portare, durante la sua trentenne attività in Roma, ambedue le parti dell' arte sua, la sacra e la profana, ad un grande valore. Il cardinale P. Ottoboni era il mecenate più potente ed influente della musica in Roma. Il Crescimbeni dice, che nel palazzo del prelato avea luogo ogni lunedì una produzione musicale, della quale, tanto la direzione, quanto le parti a solo spettavano sempre al Corelli. L' orchestra era

composta dei migliori musici della città, e le parti vocali si distribuivano ai membri della Cappella Sistina, dei quali l'Ottoboni era il capo. Le rinomate musiche del lunedì, appo il Cardinale, divennero naturalmente punti di attrazione per artisti stranieri, e non poteva mancare che un Händel, l'insuperabile eroe dell'Oratorio biblico, divenisse un ornamento di queste riunioni artistiche, appena fermò la sua dimora a Roma.

Il Corelli lasciò in eredità l'arte sua di violino ad una bella schiera di allievi, dei quali i più degni di menzione sono: Geminiani, Locatelli, Somis, Baptiste, Castrucci.

Il più vecchio di questi, *G. B. Somis* (1676-1763), piemontese, dopo aver appreso il violino a Roma dal grande maestro, si condusse a Venezia da Antonio Vivaldi, direttore del "Conservatorio della Pietà„.[8]) Egli si appropriò i sistemi di ambidue i maestri, e da questa fusione tentò di sviluppare una particolare direzione, che divenne decisiva per la scuola piemontese da lui fondata. Nella costituzione di questa è da cercarsi il merito principale del Somis, perchè divenne di grande importanza nel mondo musicale. Come compositore non fu gran cosa; ma ben come esecutore. La sua arcata era considerata la più bella d'Europa, per attestazione degli stessi stranieri.

Il più degno rappresentante della musica del Corelli fu però il *Geminiani,* nato a Lucca nel 1680, in quanto egli accoppiasse alla maestria dell'esecutore la bravura del comporre.

---

[8]) Tanto era il trasporto per la musica a Venezia, che vi erano ben quattro scuole di quest'arte per le ragazze: la *Pietà,* i *Mendicanti,* gli *Incurabili* e lo *Spedaletto.* Queste istituzioni, nella loro origine, non erano che ospitali e ricoveri; ma poi si tradussero quasi in altrettanti conservatorî; basti dire che, al tempo in cui parliamo, erano state dirette successivamente dal Porpora, da Domenico Scarlatti, dal Hasse, dal Iomelli, dal Galuppi e dal Santini — i quali dirigevano e componevano per le ragazze, dal semplice solfeggio fino ai più grandi oratorî e alle messe più studiate. Tutti gli scrittori di musica del secolo scorso, come De Brosses, Rousseau, Bekfort ed anche il letterato Göthe, parlano con entusiasmo di questi istituti, sebbene al tempo del Göthe essi fossero in grande decadenza, ciò che è anche stato da lui rilevato.

Peraltro aveva un modo di suonare irrequieto e senza misura, compiacendosi troppo di alterare il tempo, ciò che nel gergo musicale dicesi "tempo rubato„. A Napoli, per questo difetto, dovette rinunziare la carica di maestro concertatore. Anche a Londra, dove il Geminiani cercò di stabilirsi, non seppe farsi valere come direttore d' orchestra. Egli si occupò qui come maestro di violino, compositore e scrittore di musica teorica. Suonando a corte, si faceva accompagnare dal Händel, perchè a Londra, fuori di lui, niun altri lo avrebbe potuto. Morì a Dublino nel 1762. Il merito principale del Geminiani si basa sulla sua scuola per violino, avvegnachè essa apparisca siccome una vera primizia nella pedagogia di questo strumento. Così la teoria del Corelli veniva tramandata in iscritto ai contemporanei ed ai posteri, e presentava, anche teoreticamente, una base per l' arte del violino.

In *Pietro Locatelli*, invece, si riconosce il progenitore della moderna virtuosità del violino, e ciò in riguardo al suo terzo lavoro: "L' arte del violino, XII Concerti con XXIV Capricci ad Litum ecc„ Sono pezzi di musica in forma di studi, ne' quali è agglomerata una quantità di difficilissime lezioni per ottenere somma agilità nelle dita. A questo scopo tende l' artista, con tanta pertinacia da oltrepassare, trascurandole, le più alte esigenze artistiche. L' interpretazione del canto musicale viene trascurata vilmente in una macchina di tortura per stirare le dita, per contorcere le mani e i nervi auricolari, distruggendo con ciò il carattere fondamentale del violino. Se il Locatelli potè così presto emanciparsi dai precetti classici del Corelli, non ci si deve, in verità, più stupire di altri sviamenti avvenuti più tardi in altri violinisti. Meraviglioso apparisce sempre — osserva qui il Wasielewski — che quasi contemporaneamente alla musica da violino, si presentassero anche le prime linee della parte oscura di quest' arte; più meraviglioso ancora che ciò fu tentato da un uomo, il quale, nella pluralità delle sue composizioni, si mostrò non solo un borghese dell' arte, calmo, pensato, ma in certe sue opere persino come un musico stimabile e sentimentale. In quei casi egli ricorda, certamente, la maniera del Corelli, la cui plastica chiarezza tuttavia non fu raggiunta nè da lui, nè dal Geminiani. Un

progresso di fatto, spirituale, di confronto al loro modello, non raggiungono i due artisti; essi avanzano soltanto nella tecnica e nella forma In questo rapporto si può tanto meno accordar loro un' importanza influente, perchè quasi nello stesso tempo si mostrano le prestazioni di altri maestri italiani nella sfera delle composizioni violinistiche, ai quali bisogna lasciare il merito del progresso in relazione colla precedenza del Corelli. — Il Locatelli nacque a Bergamo nel 1693. Dopo la sua istituzione avuta dal Corelli, viaggiò all' estero e si fermò ad Amsterdam, dove morì, e dove si acquistò merito con l' introduzione di stabili concerti da lui diretti, coi quali fondò una regolare e pubblica vita musicale.

Il romano *Pietro Castrucci* (1715-1769) fu condotto come famoso violinista dal conte Burlington a Londra, dove assunse la direzione dell' orchestra dell' Opera italiana, e dove si distinse come suonatore a solo nelle opere di Händel. Ma disgraziatamente impazzì, anzi si credette che il suo smisurato entusiasmo per l' arte ne sia stata la cagione.

Anche la scuola del francese *Baptiste Avet*, allievo del Corelli, influì sensibilmente sull' arte del violino in Francia.

Grande rinomanza si acquistò in Italia, dopo gli accennati, *Carlo Tessarini* (1690-17...) di Rimini, che fu primo violinista nella Metropolitana di Urbino. Quantunque non sia certo che egli sia stato allievo del Corelli, tuttavia le sue composizioni sono una fedele imitazione dello stile del grande maestro. — Come esecutore, se non come compositore, acquistossi buona fama il padovano *Francesco Montanari*, che agì molto ammirato nel tempio di San Pietro a Roma dal 1717 al 1730. — Seguaci dello stile del Corelli furono, infine, i bolognesi *Matteo Alberti* e *Francesco Manfredini*.

L' attività straordinaria del Corelli aveva procurato all' arte novella in Italia, specie nelle provincie settentrionali, un posto eminente. Essa era penetrata in tutti i circoli sociali, ed apparteneva in certa guisa al *bon-ton* suonare il violino, od almeno mostrare preferenza per questo strumento. Membri delle più distinte famiglie componevano e suonavano a gara con uomini provetti nell' arte. — Basta ricordare i fratelli

Marcello,[9]) che si applicarono alle composizioni strumentali, sebbene propendessero più per le composizioni vocali. Anche il clero, fedele alle antiche tradizioni nel promuovere e proteggere le belle arti, si associò con zelo e successo a quell' operosità.

La fantastica città delle lagune offre uno splendido esempio d'aver preso parte vivissima allo sviluppo delle composizioni di violino. *Tomaso Albinoni* e *Antonio Vivaldi*, autori di molte opere, furono eziandio diligenti compositori strumentali, con particolare predilezione del violino.

Intorno alla vita dell'Albinoni, veneziano, manca ogni dato preciso. Dalle sue composizioni esistenti però si deduce che non fu musicista di straordinario valore. Tuttavia i suoi lavori mostrano uno studio serio, fondato, ed in quanto all'abilità formale, va di pari passo coi più ragguardevoli compositori del suo tempo. In ciò sta tutto il suo merito.

Antonio Vivaldi era abate, col nomignolo di prete "Rosso„, datogli a cagione della sua rossa capigliatura. Di lui si ricorda un curioso aneddoto. Un giorno, celebrando la messa, fu preso dal ghiribizzo del comporre. Senza riflettere ad altro, interruppe la sacra funzione, si recò in sacristia per liberarsi dal suo fardello d'idee musicali, e, fatto ciò, ritornò all'altare per finire la cerimonia. Naturalmente il fatto venne alle orecchie dei suoi preposti, i quali istruirono un formale processo; ma poi gli fu fatta grazia, in riflesso che era un uomo il cui cervello non istava a segno; solo gli si tolse la facoltà di leggere più messe in avvenire. Eppure questo prete fu un maestro molto approfondito nella musica, ricco d'idee e illuminato dallo spirito santo dell'arte. Infatti il Vivaldi fu fecondissimo, in possesso di gran tecnica e di straordinario talento. Le sue composizioni, malgrado ciò, contengono rare volte espressioni di profondo sentimento, forza di pensiero e vera nobiltà dell'arte. Egli è considerato, tuttavolta, se non il

---

[9]) G. Fantoni dice nella sua *Storia universale del canto* (vol. I, p. 211): "Giuseppe Tartini intanto, già dal 1721 maestro di Cappella al Santo di Padova, e maestro anche in Venezia ad un Marcello fratello dello stesso Benedetto, variava le stupende melodie colle celebri sue suonate, e nello studio dei Marcelliani canti fondava il suo trattato musicale famoso„

creatore, almeno il rigeneratore del "Concerto di stile italiano„, la cui struttura generale serviva, al principio dello scorso secolo, di modello a tutti i compositori, senza eccezione. A ciò è opportuno di aggiungere, che persino un genio, come fu quello di Giov. Seb. Bach, non isdegnò di elaborare una serie di concerti per violino del Vivaldi e ridurli per pianoforte, con la chiara intenzione di adoperare nei suoi proprî lavori lo stile scorrevole e destro dell' Italiano.[10]) Il Vivaldi, inoltre, introdusse anche nella strumentazione delle novità, che cooperarono a dare all' orchestra un maggior colorito. Già l' Albinoni aveva tentato di completare il coro degli strumenti ad arco coll' uso dell' oboè, però quest' aggiunta si basa principalmente sopra un semplice raddoppiamento di certe voci; mentre dal Vivaldi, come già dal Torelli — che introdusse la trombetta — succede in modo particolare ed indipendente l' uso degli strumenti a fiato presso il quartetto degli strumenti ad arco. Specialmente egli impiega in questo senso i corni e gli oboè. Egli adopera anche il fagotto, ma non lo lascia sempre indipendente e lo accorda di solito coi bassi. In casi straordinarî il Vivaldi si spinse fino a convocar mezzi strumentali assai strani per il suo tempo. I concerti e le sonate del Vivaldi mostrano una struttura tipica e solida. Il progresso effettuato da lui di confronto al Torelli, al Corelli e all'Albinoni riposa principalmente nella esposizione ampia e nello stesso tempo chiara delle frasi allegre.

Apprese il violino da suo padre Gian Battista, impiegato violinista nella Basilica di S. Marco. Fu poi maestro di concerti all' Istituto della Pietà, uno dei quattro orfanotrofi già ricordati.

Dallo stesso Conservatorio uscì la distinta violinista *Regina Strinasachi*, per la quale Mozart compose una sonata con accompagnamento di violino. Questa virtuosa era nata ad Ostiglia presso Mantova. Suonò con maestria a fianco di valenti artisti nel "Concert Spirituel„ di Parigi; si sposò con un violinista della Germania, e morì a Dresda nel 1839.

---

[10]) È il Wasielewski che dice questo, soggiungendo che i concerti ridotti dal Bach acquistarono, naturalmente, un supremo valore, che prima non avevano.

Seguace del Vivaldi fu il compositore strumentale veneziano *Franc. Ant. Bonporti* (1678-1740), e nelle composizioni per violino mostrò di partecipare al dilettantismo, tanto è vero che da sè si intitolava: "Nobile dilettante e familiare aulico di S. M. Cesarea„ — riferendosi alla sua carica presso la corte di Vienna. Se la cultura artistica si mostra perfetta, nullameno non si può dire che egli abbia esercitata una qualche influenza sullo sviluppo della *maniera* da lui prescelta. Egli è perciò che dal Corelli e dal Vivaldi noi veniamo fino al Tartini per avere una nuova epoca della musica italiana e delle composizioni violinistiche; sebbene nei *primi stadi* del nostro Piranese vuolsi egli abbia sentita l'influenza del Veracini.

Francesco Maria Veracini (1685-1750), sopranomato anche "Fiorentino„ dal suo luogo di nascita, ebbe a maestro nel violino suo zio, il già ricordato Antonio Veracini, il quale avrebbe educato nella stessa arte anche il *Valentini* e il *Bitti*, pure fiorentini. Ma questi due furono lasciati molto indietro da F. M. Veracini, la cui carriera fu splendida per merito positivo. Era uomo dotato di vera natura artistica, un essere, cioè, inclinato alla testardaggine, alle passioni, agli eccessi. Orgogliosamente soleva ripetere, non havvi che "un Dio e un Veracini„. Il Burney ci racconta il seguente aneddoto, che caratterizza il suo fare provocante.

Trovandosi il Veracini a Lucca, in occasione della festa della Croce, alla quale intervenivano di solito i primi maestri d'Italia, per dare prova della loro valentia, presentò anche egli il proprio nome per suonare un a-solo di violino. Entrato nella cantoria, per prendere posto a canto del primo violino già occupato dal padre Girolamo Laurenti di Bologna, questi gli chiese dove volesse andare. "Al posto di primo violino„ rispose il Veracini. Il Laurenti allora gli fece comprendere, essere stato quello sempre il suo posto, che però glielo avrebbe ceduto qualora volesse suonare durante i vesperi, oppure durante la messa solenne. Con gran disprezzo il Veracini gli voltò le spalle e si cercò uno degli ultimi posti dell'orchestra. Mentre il Laurenti suonava, l'altro non toccò una corda, ascoltando con la massima attenzione. Quando poi capitò la

sua volta, egli si rifiutò di suonare un concerto, dichiarando che si produrrebbe in un a-solo, accompagnato dal violoncellista Lanzetti di Torino. Suonò, dunque, il suo a-solo, stando ai confini del coro ; ma in tal guisa, come se avesse volùto strappare per forza gli applausi in una pubblica chiesa. Arrivato alla cadenza finale, si volse al Laurenti gridando: "Così si suona per fare il primo violino!„ Un tale contegno avrebbe provocato oggidì uno scandalo maggiore ; ma allora la chiesa era riguardata come una sala da concerto, e le tenzoni fra provetti artisti erano all' ordine del giorno. È chiaro però che il Veracini non potesse acquistarsi degli amici con tali maniere.

Già nel 1714 si fece nome a Londra. Da qui passò a Venezia, dove il Tartini si incontrò con lui, e dove il principe Federico Augusto di Sassonia lo intese e lo impegnò. Quindi si recò a Dresda e fu nominato suonatore di camera. Ma qui ebbe un eccesso di pazzia, e si gettò dalla finestra, spezzandosi una gamba. Sembra che l' eccitazione dell' animo gli sia derivata dal fatto, che un ripienista tedesco suonò un pezzo meglio di lui, ed ottenne il premio stabilito dal principe. Il pezzo però, che doveva essere suonato a prima vista, era stato prima provato e studiato dal ripienista, per segreta macchinazione del maestro concertatore Pisendel, che aveva in uggia il Veracini. Questi, appena guarito, fuggì da Dresda e ritornò in Italia, da dove passò in Boemia e quindi in Inghilterra. Ma qui il suo stile fu trovato ormai invecchiato; perfino il confronto col Geminiani gli giunse dannoso. Fece ritorno in patria nel 1747, e tre anni dopo morì a Pisa in misera condizione.

Il Veracini non godette gran fama come compositore, e il suo sistema di suonare era considerato volubile, capriccioso, bizzarro. I posteri, peraltro, giudicano le sue composizioni spiritose, originali, piene di fuoco e sentimento — come tale egli è uno dei più distinti rappresentanti nel suo genere. Un secolo fa si era abituati dal Corelli e dal Tartini a veder trattato il violino in modo più largo, compassato, affine allo stile per chiesa — ed ecco spiegato perchè l' espressione soggettiva del Veracini sia più facile, più simpatica al pubblico d' oggidì, che a quello di 150 anni fa. La musica sua si distingue per una libertà, inusitata a quell' epoca, nella costruzione melodica e

tematica, non meno che per una piega armonica, realmente moderna. Da Burney, che lo intese quando appunto si trovava per la seconda volta a Londra, sappiamo che egli suonava con una perfezione unica, ad onta della sua età avanzata. Secondo altre notizie, sembra che egli avesse la particolarità di padroneggiare qualunque orchestra col tuono, coi trilli, cogli arpeggi, colle doppiature, mentre maneggiava l'arco in modo sorprendente. Egli è in quest' ultimo riguardo che vuolsi abbia esercitata una grandissima influenza sul Tartini, il quale si incontrò a Venezia col Fiorentino, come si disse, nel 1716.

Tutti e due questi maestri dovevano contrastarsi la palma del primato in un' accademia data nel palazzo di donna Pisana Mocenigo ad onore del già nominato principe di Sassonia.[11]) Quando però il Tartini ebbe udita la maniera affatto nuova e così ardita del suo rivale, preferì cedere il campo ed abbandonare Venezia.

Tartini aveva allora 24 anni, e quantunque già molto conosciuto come artista, si diede ogni cura di apprezzare le testè ricevute impressioni ed applicarle a nuovi studî. Nessun sacrifizio gli fu troppo grande ; si separò dalla moglie e si recò per qualche tempo in Ancona, dove, ritirato dal mondo, si dedicò all' arte sua, applicando tutta la sua attenzione ad un maneggio più libero e più variato dell' arco. Nè si presentò più in pubblico, prima di non essere certo di ottenere adeguata soddisfazione. Egli divenne un esempio luminoso al mondo musicale, non solo per la sua attività artistica, ma ben anche perchè a lui deve la sua esistenza la scuola padovana.

Ed eccoci così arrivati al nostro grande Maestro, del quale veramente ed esclusivamente dovremo intrattenerci.

---

[11]) Allora Venezia era un grande centro musicale. Oltre che nei Conservatorî già ricordati, e nelle chiese principali, la musica era molto coltivata anche nelle famiglie dei patrizî, sia in città che nelle villeggiature di Murano e di terra ferma. "La villa di Contarini, a Piazzola — dice il Fantoni (vol. I, p. 184) — poteva dirsi un vero conservatorio, a cura e spese di quella nobile famiglia veneta in bella fama sostenuto. Ivi due teatri, una raccolta de' più rari istrumenti musicali, le composizioni migliori degli antichi e contemporanei, le esecuzioni più variate ed eleganti dell' opera.„

II.

A Pirano, dove

> . . . . di vigneti e sempre verdi olivi
> Ridon le spiagge, e placida frescura
> Portan dal mare i venticelli estivi [12])

nacque Giuseppe Tartini, da Gian Antonio e da Caterina Zangrando. [13]) Il padre era fiorentino d'origine, e forse venuto a Pirano per ragione di commercio; certo si è ch'ei possedette ville e terre, non pure nel territorio della sua patria di adozione, ma anche su quel di Umago. [14]) La bellissima villa di Strugnano, ora di ragione del signor Domenico Vatta, apparteneva alla famiglia Tartini, ed è qui che il fanciullo Giuseppe

---

[12]) Dalla cantica *Giuseppe Tartini* del dott. Giovanni Tagliapietra, Milano, Daeli, 1865.

[13]) Dal libro matrimoniale dell' Archivio capitolare della Collegiata di Pirano, *de anno* 1635-1737 a carte 75 risulta che:

"Giovanni Antonio Tartini da Firenze qm. Domenico sposò a Pirano Caterina di Messer Pietro Zangrando addì 5 marzo 1685„ dal quale matrimonio nacque Giuseppe, il cui battesimo è registrato nel libro 1690-1727; alla pag. 16 così:

"Adì 8 detto (Aprile 1692).

"Iseppo figlio del Sg.r Giovanni Antonio Tartini del qm. Sg.r Domenico, e della Sig.ra Caterina sua moglie, fu battezzato da me Pre Giov. Maria Venturin Can.; Compadre fu il Sg.r Simon Testa, Comadre la Sig.ra Bortolomia moglie del Sg.r Girolamo Apollonio.„ Questa data di nascita coincide perfettamente con una lettera del nostro Tartini, scritta addì 30 maggio 1768, al conte Girolamo Riccati, nella quale dice di avere settantasei anni.

[14]) L'on. G. B. de Franceschi mi assicurò che la famiglia Tartini possedeva alcuni campi che ora formano parte della vasta tenuta di Seghetto.

trascorse i più bei giorni della sua infanzia, nelle splendide primavere e nei placidi autunni. Il poeta piranese Giovanni Tagliapietra, da pochi anni rapito ai vivi, rievoca le poetiche impressioni lasciate da questi luoghi sull'animo sensibilissimo del fanciullo, quando, fatto già maturo, si riparò profugo nel Convento d'Assisi, e nella solitudine della cella gli fa ricordare malinconicamente quei dì beati:

Là di Strugnan su le sfranate sponde
Ei saluta il delubro di Maria
Che nel turbo ai nocchier speranza infonde.

Qui non v'ha zolla che conscia non sia
Di quei primieri palpiti di vita
Che fan sì cara la terra natia.

Ma la serena un dì calma gioita
In quei luoghi di pace e di delizia
Ahi! più non torna al cuor che l'ha smarrita.

Delle ore colme d'infantil letizia,
Di che l'imago tempo non cancella,
Surge il ricordo, e accresce sua mestizia.

Giovantonio Tartini fu uomo molto pio e caritatevole, tanto da cattivarsi tutta la fiducia e l'affetto dei PP. Minori conventuali, che lo elessero a Sindico, Tutore e Procuratore del Convento di Pirano, e gli accordarono il privilegio, insieme alla moglie, di essere dopo morte seppelliti in quella chiesa; [15])

---

[15]) Dalla gentilezza del R. P. Girolamo Maria Granic, già padre guardiano di quel convento, ebbi in cortesia il seguente Capitolare, che testifica quanto ho detto:

"Adì 25 Maggio 1699.

"Raddunato il Consiglio de Padri e fatta prudente considerazione dalli medesimi sopra il bisogno che tiene questo nro Conto di Sindico Tutore e Procuratore pche nell'occorrenza assista con maggior zelo e fervore a beneficio del Conto stesso. Conosciuto però del Rev. Prè Mro Giovanni Pitacco attuale Guardiano l'amore che con distinzione porta alla serafica Religione il Clariss.o S.r Giov. Antonio Tartini; soggetto

il che avvenne per donna Caterina il 14 aprile 1744, come attesta l'iscrizione scolpita sulla lapida; mentre della morte del marito non si sa l'anno preciso, ma si arguisce avvenuta circa vent'anni prima. Nè Giovantonio godeva soltanto della fiducia dei Frati; chè lo vediamo anche pubblico scrivano dei sali, impiego questo che si accordava sempre e soltanto alle persone di sperimentato galantominismo.

Che la pietà e la rettitudine dei genitori influiscano spesso beneficamente anche sull'animo dei figli, lo vedremo in modo chiaro nel nostro Giuseppe; sebbene dei suoi fratelli, che furono tre — Giuseppe, dott. Antonio, canonico del Capitolo di Pirano, e Pietro, che fu nodaro — senza calcolare le sorelle, che non so quante fossero — non si possa dire altrettanto, almeno per taluno di essi, in quanto si sia comportato verso la propria madre in maniera da essere ripreso, come vedremo, dal nostro artista.

Il quale ricevette la prima educazione, oltre che dai proprî genitori, da uno dei Padri Filippini, probabilmente amico di famiglia. Fin dal 1640 c'era a Pirano un Oratorio di codesti Padri, fondato dal padre Lorenzo Caloni, che aveva abbandonato la famiglia religiosa, cui apparteneva, di Venezia, e al quale era stata affidata la Chiesa di St. Antonio Abate a Pirano — poi

---

veram.te di tutta pfettione, e carità propose lo stesso p. Sindico, Tutore e Procuratore.

"Quale ballotato hebbe voti affirmativi tutti. contrari nessuno."

Qui vengono le firme di 9 Padri, e quindi continua:

"Ep. incalorire maggiorm.te il sud.o S.r Giov. Antonio Tartini, e pchè assista con maggior fervore a' bisogni di questo Convento et augumenti viapiù il di lui affetto verso la serafica Religione, i padri tutti unanimi, e concordi hanno fatto libera donatione del Luoco, sive sepoltura sita in mezzo della nra Chiesa era di ragione della casata Petronia d.a Comand.te (*Comandante* o *Comadador*, sopranome che ancor resta ad un ramo della famiglia dei Petroni) hora tnata, la qual donatione sarà approvata dalle sott.ni de' Padri."

Qui seguono le firme come sopra, e poi:

"Io Giov. Ant.o Tartini ricevo l'honore fattomi da Rev.di Padri sud.ti e mi esibisco à corrispondere à med.mi ogni atto di gratitudine che dependerà dal mio arbitrio p. la grazia fattami, et a gloria, et augumento della serafica Religione."

detta dei Filippini. Nell' anno 1677 il Vescovo di Capodistria Pietro Morari rilasciò ai Filippini il permesso di fondare la Congregazione con suo decreto 12 giugno 1647, e nell' anno 1675 la famiglia dei Padri dell' Oratorio ottenne la ducale del Doge di Venezia, e fondarono definitivamente la Congregazione. I Padri dovevano essere quattro o cinque, e non più, ed erano assidui al confessionale ed agli esercizî di pietà proprî della Congregazione. [16]) Questi Padri, dunque, non facevano scuola; il che non toglie che taluno di loro, come avvenne, si prestasse ad insegnare a leggere, a scrivere, a conteggiare al nostro Giuseppe, sino a tanto che si fosse reso capace alle scuole, dette allora di Umanità e di Rettorica, nel Collegio dei Padri delle scuole Pie di Capodistria, come di fatto avvenne.

Assolte anche queste ultime scuole, il padre di Giuseppe lusingavasi di trarre da lui un frate dei Minori Conventuali, e a questo fine gli aveva accaparrate nel Convento di Pirano due celle verso una determinata contribuzione; ma il giovane Tartini non volle saperne, come non volle saperne di recarsi al Seminario diocesano, per studiarvi teologia. Nel piato tra padre e figlio intervenne anche il Vescovo di Capodistria, Paolo Naldini, il quale consigliò di mandare Beppe a studiare teologia all' Università di Padova. L'insistenza del padre, di volerlo frate, si spiegherebbe colla sua devozione verso l' Ordine serafico di San Francesco; ma quello di indurlo a farsi prete, sarebbe scaturito dal desiderio di assicurargli un pingue canonicato, ciò che, veramente, non mi sembra del tutto provato.

Non so se il giovane Tartini abbia indossato anche la veste talare, come vogliono alcuni biografi; il fatto sta che egli, giunto a Padova, o subito, o poco di poi, smesse, se l'ebbe, e la veste e lo studio teologico, per darsi ai codici e alle pandette. Ma anche a quelli e a queste si applicò con poco frutto; chè, spinto dalla naturale vivacità dell' animo e dalla grande passione per la musica, tutto si dedicò a tirar di scherma ed a suonar il violino — arti veramente opposte, ma forse non del tutto superflue l' una all' altra, in quanto la prima gli

---

[16]) Queste notizie le devo alla cortesia del chiarissimo Mons. Petronio, Prevosto ecc. di Capodistria.

addestrasse il polso a quella elasticità, prontezza e sicurezza nel trattar l' arco, nel quale esercizio divenne insuperabile.

Nella scherma, ben presto, non ebbe competitori, lasciandosi indietro i più provetti, fra' quali era tenuto un certo Barbella, che passava famoso fra i tiratori. Del violino era ancor lontano dall' attingere quella perfezione, che poi raggiunse collo studio intenso e colla costante applicazione; vuolsi tuttavia che gran passi facesse anche in quest' arte, dopo i primi elementi appresi, non so se a Capodistria o a Pirano, o in tutti e due luoghi assieme. E tanta era la passione per codeste arti, ch' egli avea divisato di recarsi prima a Napoli, poi a Parigi, per aprire una scuola di scherma; aiutandosi forse col violino, quando quella non fosse stata abbastanza rimuneratrice. È ignoto se l' abbia trattenuto poi la scarsa coscienza del suo valore, o il rimorso d' amareggiare il padre, doppiamente deluso nella carriera del figlio, o qualche altra causa che sfuggì finora alle indagini dei biografi; ma che potrebbe essere anche quella che narrerò qui appresso.

Era dunque destino che il Tartini non compisse gli studî legali, nè si desse alla professione dello schermidore, ma tutto si desse alla musica ed al violino. Un fatto non tanto strano, ma abbastanza romanzesco, determinò questa rivoluzione nell' animo di lui, e al tempo stesso gli aperse la via, che poi seguì fino alla morte.

Era in sui vent'anni, quando l'animo facilmente si dischiude agli affetti del cuore. Si innamorò d'una sua scolara di violino, Elisabetta Premazone, che alcuni vogliono nipote del cardinale Giorgio Cornaro, vescovo di Padova, altri figlia del suo primo cocchiere, o di chi altro fosse alle sue dipendenze. Certo che il cardinale mostrò di interessarsi molto della ragazza, ciò che farebbe supporre di un qualche vincolo di parentela. Fra i due giovani

> Il ricambiato verecondo affetto
> Sotto il velame d'amistà verace
> Occulto crebbe, e non destò sospetto.
>
> Poi divampò, qual fiamma alta e vorace
> Che, in duo divisa da fatal carriera,
> Una vuol farsi, e non ha requie e pace. [17])

[17]) Tagliapietra, *Cantica.*

Ma poi il Tartini invano ottenne da suo padre il consenso di sposare l'adorata fanciulla, invano battè alle porte del cardinale Cornaro per chiederne benevola intromissione. Vistesi chiuse tutte le porte, pensò di farla sua clandestinamente. E così fu. Allora si scatena sul suo capo un diluvio di amarezze e di persecuzioni. Il padre gli nega ogni ulteriore stipendio; il cardinale lo denunzia per titolo di forzato rapimento; tutta Padova è piena dello scandalo; l'Autorità giudiziaria lo ricerca per gli arresti. Non restava che fuggire, e mettersi in salvo, novello Renzo Tramaglino dopo la sommossa di Milano, oltre i confini dello Stato Veneto. Travestito da pellegrino, Giuseppe oltrepassa il Po, e

Per aspre vie, nel mezzo d'Appennino, [18])

trascorre, poi ripara nel Convento d'Assisi, il cui padre guardiano, o altro frate che fosse, era un piranese. Egli è qui, nella pace dell'antico e glorioso cenobio, tra le arche, le tombe e i monumenti, soffusi della mistica luce delle finestre istoriate da Angelo da Gubbio e da Giovanni Benino:

Tra pilieri e colonne, sorreggenti
Grandi logge arcüate a sesto acuto, [19])

della triplice grandiosa basilica, nella quale lasciò orme immortali del suo genio, dopo il Giunta, il Cimabue e il Giotto, una intera legione di onorandi quanto celebri artisti; tra le soavi classiche melodie, sopra tutto, de' canti e de' suoni, che non furono mai più uguagliati, nonchè superati; egli è qui, diciamo, che il Tartini ha subita quella trasformazione dell'animo, della vita e del costume, per la quale diventò tutt'altro uomo da quello che era stato prima, per finire un grande artista.

Maestro di musica e suonatore d'organo del monastero d'Assisi era allora il padre Boemo. Considerata l'epoca e la celebrità del santuario, dove si fecero sempre funzioni chiesastiche solennissime, il maestro di Cappella non poteva non essere, in fatto di cognizioni musicali, un uomo superiore. E tale

---

[18]) Ibidem.

[19]) Ibidem.

era, senza dubbio, sia come organista, sia come compositore, il padre Boemo, dal quale il Tartini apprese le svariate teorie della scienza de' suoni. A questa scuola, celato al mondo, stette il nostro profugo per ben due anni, tutto inteso alle opere di cristiana pietà, delle quali fu poi sempre rigido osservatore, e all'arte del violino, del quale divenne maestro impareggiabile E chi sa quanto tempo ancora sarebbe rimasto in questa volontaria e in un proficua prigionia, se il caso non fosse concorso a disnidarlo.

Ricorreva il grande Perdon d'Assisi de'primi di agosto, quando d'ogni parte d'Italia affluivano numerosi pellegrini alla tomba del più grande maestro di carità e di umiltà, di San Francesco, per impetrarne le grazie. Fra i pellegrini c'era anche qualche padovano, al quale non erano ignoti il Tartini e le sue avventure. — Ora avvenne che durante la Messa solenne una delle cortine degli ingressi del coro rimanesse aperta, nel momento che il diacono si recava ad incensare i Padri.[20]) Si fu allora che il padovano rilevò la figura del nostro violinista fra i suonatori dell' orchestra. La nuova fu portata ben presto a Padova, dove la sposa di Giuseppe languiva, così da intenerire lo stesso cardinale Cornaro, che, ammansato, non frappose più ostacoli al ricongiungimento degli sposi. Vero o fantastico questo incidente, avvenne che, espiati gli errori giovanili nella volontaria clausura, e ricostituita la famiglia, il Tartini si gettasse subito nel gran mondo, tutto dedito all'arte che amava intensamente, ed escludendo da sè qualsiasi altra occupazione, che non fosse la musica. E già la sua fama di eccellente suonatore di violino erasi diffusa se, come vedemmo, fu invitato a suonare col Veracini in casa Pisani-Mocenigo, a Venezia, in una di quelle accademie nelle quali non si ammettevano mediocrità, nè di musica, nè di esecutori. Ma ecco che all'udire il Veracini — come prima a Cremona il Viscontino, ottimo violinista — si sente umiliato, mortificato, in quanto si conosca ancor lontano di aver raggiunta quella perfezione, sopra tutto nel maneggio dell'arco, alla quale era pervenuto il

---

[20]) Altri vogliono che la cortina venisse mossa dal vento ; ma ciò mi sembra meno probabile.

maestro Fiorentino. Si stacca ancora dalla moglie, — i cui umori, sembra, non gli lasciassero quella tranquillità d'animo tanto necessaria per dedicarsi con profitto allo studio — che confida al fratello Domenico a Pirano, e ripara in Ancona (1714), dove, con intensa applicazione e ostinato esercizio, cerca di attingere la desiata meta. [21]) Non è ben chiaro perchè il nostro virtuoso si recasse in quest'ultima città; certo non per apprendere qualche cosa dal Corelli, come vuole qualche biografo; anzitutto perchè il fondatore della scuola romana era morto già da un anno; e in secondo luogo perchè il Corelli — meno che per breve tempo a Napoli, causa precipua d'un forte accuoramento, [22]) che lo trasse poi al sepolcro — da trent'anni non si era mosso da Roma. D'altronde qui trattavasi, sopra tutto, di maneggio o di tecnica dell'arco, ciò che ormai non poteva apprendere, mi pare, dal Corelli; ma tutto al più da qualche suo discepolo, che lo impratichì nel sistema del maestro, del quale il Tartini divenne ammiratore e seguace.

Non c'era allora città d'Italia di qualche importanza che non avesse il suo bravo maestro di musica, ed Ancona non poteva essere da meno delle altre, particolarmente per la

---

[21]) Taluno volle che il Tartini si fosse recato in Ancona per udire il Viotti, ottimo suonatore di violino, e per apprendere da lui il maneggio dell'arco ecc. Ciò non può essere, perchè quando il Tartini fu in Ancona, il Viotti non era ancor nato. Di fatti questi nacque nel 1753 e morì nel 1829.

[22]) Invitato a Napoli, il Corelli non si ebbe quell'accoglienza che si aspettava. Suonando a Corte, il Re abbandonò la sala a mezzo il concerto. Ancor peggio ne venne al Corelli quando fu invitato a suonare in un'opera dello Scarlatti. Abituato esclusivamente alla tecnica delle sue produzioni, arrivato ad un passaggio che toccava fino la quinta posizione, s'arrestò, la qual cosa non isfuggì agli altri musicisti. Corelli, di solito calmo, si perdette d'animo qui su terreno straniero. Egli non potè più vincersi e suonò il prossimo pezzo senza badare agli accidenti. Scarlatti fece udire un: "Ricominciamo!„ Però nulla valse, e l'ospite romano dovette sottostare ad una correzione. La misura era colma: Corelli non seppe far di meglio che partisene segretamente. Per questo e qualche altro fatto si abbandonò poi ad una malinconia, che lo trasse al sepolcro.

vicinanza della Santa Casa di Loreto;[23]) nessuna meraviglia quindi che qua o là trovasse allora quelle fonti ed amminicoli del sapere, nel suo ramo, che in altre parti non c'erano. Il che non esclude che il nostro virtuoso visitasse in questo tempo altre città d'Italia; anzi taluno vorrebbe ch'egli ritornasse al Convento di Assisi, ostello non solo di pietà, ma focolare importantissimo d'ogni arte liberale.

Di Tartini, dunque, per parecchi anni non si sente più parlare; si sa soltanto che anche questo, più ancora dell'altro di Assisi, fu per lui un periodo di seria concentrazione e di intenso studio. Gian-Rinaldo Carli, alludendo appunto[24]) a questa feconda fase della vita dell'amico violinista, così ne riassume, scrivendogli, i risultati pratici da lui ottenuti:

"La natura imprime nell'uomo i caratteri più o meno marcati del genio nelle scienze e nelle arti utili e dilettevoli; e felice è quell'uomo, che non equivoca nella scelta, e si determina a quella meta a cui dalla natura è prescelto; mentre allora sa sviluppare tutte le sue facoltà, ed insistere con l'applicazione, con l'uso e con la costanza per quella via che conduce alla perfezione e alla gloria. Voi in questa parte ne siete un illustre esempio; da che sino da' primi anni della vostra gioventù vi siete, a dispetto de'vostri Genitori, determinato alla musica istrumentale, ed allontanatovi dalla casa paterna vi siete talmente occupato, che ogni giorno per otto ore continue l'esercizio vostro non è stato altro che il violino. — Non è però meraviglia se così rapidi progressi faceste, che sin da trent'anni fa[25]) scopriste e determinaste il *terzo suono* fra due

---

[23]) Intorno a questo tempo appunto c'era a Loreto il bravo maestro di Cappella D. Tomaso Redi. La Cappella poi venne fondata dal celebre P. Costanzo Porta. Salì in grande onore col Durante e coi suoi successori Francesco Basilj e Francesco Manna, cui toccò di perfezionare nel canto il Cimarosa.

[24]) Nella già citata lettera in prefazione.

[25]) La lettera è scritta, come è noto, in data del 21 agosto 1743; le allusioni in essa contenute coincidono dunque all'incirca al periodo di tempo che il Tartini si ritirò in Ancona. Naturalmente il Carli riassume qui all'ingrosso le scoperte fatte dal Tartini, senza determinazione di date precise che, nel caso concreto, sono inconferenti.

unisoni nel corpo sonoro; e se esaminando, come Pitagora, la proporzione de' suoni, *avete conosciuto doversi ingrossare le corde del violino ed allungare l'arco,* come avete fatto, [26]) perchè le vibrazioni fossero più regolate, e il suono riuscisse più dolce e più suscettibile di variazioni. Alla intenzione delle vostre meditazioni è dovuto il merito di tante bellezze e di tanti fenomeni scoperti nella musica; fra i quali io conterò sempre quello, che con tanta sagacità e prontezza mi avete spiegato allorchè due anni sono vi pregai dirmi la ragione *perchè quanto più si preme l'arco sulle corde, tanto meno il suono si sente ad una data distanza; nel mentre che da vicino diviene strepitoso, e più del solito aspro ed ingrato.* Mi diceste allora, che stirando l'arco con destrezza orizzontalmente sulla corda, ne succede un' oscillazione orizzontale e distinta, la quale imprimendo nell' aria un' ondulazione successiva e precisa, fa che il suono pervenga alla maggiore distanza possibile: ma se all' opposto stirando l' arco si preme perpendicolarmente la corda, due diverse oscillazioni ne nascono, una perpendicolare, e l' altra

---

[26]) Anche St. Arteaga, storico musicale del secolo scorso, gli attribuisce queste riforme nella sua opera *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano;* precisamente al cap. IX, vol. II, p. 27, dice: "Il gran Giuseppe Tartini si rese benemerito dell'arte per tutti quei mezzi, che contribuiscono all' avanzamento di essa. Fu pratico eccellentissimo, maestro sensato e distinto scrittore. In ogni cosa che prese a perfezionare, ha saputo imprimere lo spirito di invenzione, e la natura riflessiva e sagace cui portavalo il proprio temperamento. Ingrossando le corde del violino fino allora sottili e fievoli, e slungandone alquanto l'archetto, raddolci l'asprezza di quello strumento, che sarebbe stridente di sua natura, e studiando sulla maniera di guidar l' arco di sotto e di sopra, di rallentarlo, d' affrettarlo e di premerlo, giunse a trar fuora suoni dolcissimi e meravigliosi. — Spicca nei suoi componimenti quell' aurea schiettezza, quell'unità di pensiero, quella incomparabile semplicità, quel patetico dolce e delicato, tanto graditi dalle anime gentili quanto difficili a ben definirsi. Egli comprese in tutta la sua forza la verità del precetto di Orazio, *Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem,* quindi avea per costume di essere modesto, e rattenuto in sulle prime per sollevarsi poscia bel bello fino a grado di espressione che caratterizza i suoi componimenti, e che altri assomiglierebbe alla musa di Petrarca, di cui esso musico si dichiarava ammiratore grandissimo.„

orizzontale ; onde una con l' altra confondendosi, e mutualmente distruggendosi, l' onda dell' aria non è più semplice e diretta, ma vorticosa ed incerta ; e però come da vicino il suono non può essere se non che aspro e rumoroso, così non può estendersi, come nel primo caso, ad un' eguale distanza. Conobbi allora perchè il vostro violino si distingua sopra tutti gli altri violini, e perchè il suono della vostra arcata riesca così aggradevole, e così delicato.„

Da questo brano di lettera ci si può formare un concetto abbastanza chiaro, quanto diligente e perseverante fosse lo studio del Tartini, e con quanta acutezza di mente indagatrice scoprisse nuovi fenomeni acustici, che lo indussero a tali innovazioni e riforme da determinare tutta una rivoluzione nel campo tecnico-istrumentale. Ed è in questo, mi pare, più che in ogni altra parte della feconda sua attività artistica, che emerge il nostro Maestro, e lo rende grande, senza dubbio, più di qualsiasi altro suo predecessore e contemporaneo.

Queste doti non restarono occulte ai suoi contemporanei, se, non avendo raggiunti ancora i trent' anni, potè ottenere il posto di primo violino alla chiesa del Santo a Padova, posto che non si accordava che a quelli di fama già stabilita e sicura. L' impiego, oltre che per l' onore che gli riverberava, gli veniva gradito in quanto lo restituiva riabilitato alla città dei suoi affetti e delle sue eccentricità giovanili, alla patria di sua moglie, divenuta poi sua patria di adozione ; ed anche perchè gli permetteva di mettere i suoi servigi a disposizione dell' Ordine Serafico, del quale riconosceva la propria rigenerazione morale, come di avere attinto o rafforzato quell' entusiasmo per l' arte, che divenne la costante sua occupazione per tutta la vita. Avvegnachè il Tartini fosse religiosissimo e particolarmente divoto di Sant' Antonio. Ed è questa religiosità che gli informò il sentimento a quell' ascetico misticismo, che trasfuse nei suoi lavori musicali. La sua prima educazione dai padri Filippini e dalle scuole Pie, e il suo contatto coi Minori Conventuali di Assisi, esercitarono, dunque, sull' animo di lui, naturalmente disposto, una speciale influenza da formarne il carattere e da determinarne un' impronta artistica affatto soggettiva ed originale.

A Padova il Tartini ritrovò il padre Boemo,[27]) trasferito dal Convento di Assisi, il padre Francesco Antonio Vallotti, distinto suonatore d' organo ed egregio professore di armonia e compositore di musica sacra [28]) ed altri artisti di canto e di suono. Ma, prima di procedere, non sarà senza frutto che facciamo un po' di conoscenza colle tradizioni insigni dell' Arca del Santo nei rapporti della musica.

---

[27]) La presenza del P. Boemo a Padova, ammessa da più d' un biografo del Tartini, non la trovo però citata dal diligentissimo prof. Tebaldini, nella sua opera, alla quale dovrò ricorrere subito qui appresso. Trovo invece in altro luogo, che nel 1733 era primo organista del Santo, Antonio Cortona.

[28]) Pochi mesi prima della sua morte (1780) aveva pubblicato il primo tomo *Della scienza teorica e pratica della moderna musica in Padova nel 1774*, e ne lasciò inediti altri due che conservansi nell' archivio dell' Arca di S. Antonio. Il conte Giordano Riccati assicura di avere avuto da questo religioso parecchi lumi per la pratica dell'arte, e nelle sue riflessioni sopra la parte di quest' opera stampata, assegna un posto dei più distinti al padre Vallotti, il quale si mostra sempre istruito di cognizioni poco comuni ai professori dell' arte musicale e versatissimo nella letteratura degli autori antichi e nella intelligenza delle moderne teorie. Fra le tante sue composizioni insigni primeggiano molti salmi ad otto voci a Cappella, richiesti a lui dal padre Martini per ristamparli a Bologna, il che però non fu eseguito, non si sa per qual ragione, — Cfr. *Storia della lett. ital.* nel sec. XVIII *in continuazione alla Storia di Tiraboschi* per A. Lombardi. Venezia, tomo VI, pag. 395.

III.

La Cappella Antoniana [29]) se fu seguace ne' suoi primordî della scuola romana nella purezza della polifonia vocale, non seppe però sfuggire alle influenze dell' arte magniloquente, che a Venezia tentò iniziare Giovanni Gabrielli nella seconda metà del secolo XVI: s' intende dire della musica sacra accompagnata da istrumenti a fiato in ottone. Questa musica strumentale però non fu considerata, alla Basilica Antoniana, che quale cosa puramente accessoria, allo stesso modo che l' organo serviva di mero complemento alle cerimonie liturgiche.

Appena coi primi anni del secolo XVIII si inizia a Padova — a tutto merito dell' Ordine dei Minori Conventuali, fondatori di altre illustri Cappelle a Venezia, a Milano, a Bologna, a Ravenna, a Forlì, a Osimo, a Roma, in Assisi ed a Loreto — una propria e vera scuola non solo artistica, ma sopratutto scientifica e della quale si conservano importatissimi documenti.

Ma la musica sacra del P. Calegari, che precedette il già ricordato Vallotti, e quella del Vallotti stesso, nonchè del Sabbatini che lo rimpiazzò, era ben diversa dall' arte di Costanzo Porta, del Pasquali e del Colombani, illustri seguaci della scuola romana preesistiti nel tempio del Santo. L' arte profana, l' arte dei virtuosi s' era ormai imposta nel secolo scorso anche sulla musica sacra, sostituendo formule che colle proprietà fondamentali polifoniche della musica sacra nulla potevano avere di comune. "E così, dice il Tebaldini, vediamo dominare

---

[29]) Per quanto si riferisce a questa Cappella, nella parte storica, dichiaro di valermi della recente bellissima pubblicazione del chiarissimo prof. D. Tebaldini, dal titolo: *L' Archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova.* Padova, Tip. Antoniana, 1895.

ovunque il più vieto formalismo. Lunghe interminabili introduzioni; a soli di oboe o di violino, ricchi di fioriture d'ogni sorta; duetti, terzetti e ritornelli di sapore affatto profano. Ecco tutto quanto soffocava la pura, la libera idealità del genio anche quando il compositore dimostrava di possederlo.„ Il Lotti a Venezia tentò energicamente di far risorgere la classica polifonia, ma la sua iniziativa, combattuta da Benedetto Marcello, non ebbe seguito.

Anche il P. Vallotti cercò in alcune composizioni di seguire l'esempio del maestro di Venezia; ma poi non ebbe il coraggio e la costanza di romperla del tutto col sistema del secolo, ed è forse per questa ragione che i suoi salmi non furono ristampati a Bologna dal P. Martini, severo purista delle antiche tradizioni musicali chiesastiche.

Che se la Cappella Antoniana non isfuggì allora alla sorte di decadenza di quasi tutte le altre, si vide in quella vece fiorire, in modo veramente superiore alle altre scuole, quel ramo d'arte che è circoscritto totalmente nel campo scientifico. "Cominciava il P. Calegari, al quale nell'esplorare il campo delle leggi fisiche applicate all'arte, succedevano poi il P. Vallotti e Giuseppe Tartini. Le ricerche da essi compiute, le scoperte fatte, condussero a risultati che la teoria della scienza armonica non esitò a dimostrare e collocare fra le conquiste più pratiche che all'arte abbiano aggiunto nuovi elementi. Dei quali oggi solo, forse, si è riusciti a comprendere tutta l'importanza e l'efficacia.„[30])

Al P. Calegari spetta, dunque, il merito d'aver creata la scuola di Padova, che nel passato secolo iniziò una riforma nella scienza dell'armonia; mentre il suo discepolo Vallotti non fece che ampliare e divulgare il suo sistema, avendo a seguaci il nostro Tartini e qualche altro ancora che venne di poi.

Era il P. Francesco Antonio Calegari nativo di Venezia.[31]) Divenuto frate dei Minori Conventuali, si applicò al canto,

---

[30]) Tebaldini. Op. cit.

[31]) Le seguenti notizie sono date dallo stesso Vallotti nel manoscritto dell'opera già ricordata, e riassunta dal Tebaldini.

avendo una voce di basso delle migliori che possano desiderarsi, così che i migliori compositori si recavano a gran piacere di sentirlo cantare, e fra questi Antonio Lotti, dal quale apprese poi il contrappunto. Le sue composizioni di salmi e messe gli procacciarono tanta fama, che fu nominato maestro di Cappella nella chiesa del suo Ordine a Bologna, dalla quale passò a quella dei Frari a Venezia, e quindi, nel 1703, alla Basilica del Santo a Padova, dove stette fino al 1727, e dove morì quindici anni appresso. Il Vallotti lo chiama "uomo di sublime e raro talento, ed autore originale. Le sue composizioni erano di singolare armonia, e di uno stile assai nobile e maestoso.„ Aveva in animo di pubblicare un Trattato di musica, "ma, uomo incontentabile com' era, più volte lo ha cominciato, e altrettante lo ha lacerato.... ne lasciò uno imperfetto, in cui toccate appena, e come di passaggio, le cose più importanti, tutto s' adopera a sostenere un' opinione, per cui era impegnatissimo, quantunque non fosse assistito dalla verità!„ E spiega in che cosa consistesse questa sua opinione; ma noi oltrepasseremo codesto siccome cosa appartenente a pura teoria musicale.

Al Calegari succedette il padovano P. Giuseppe Rinaldi, del quale "ritratte furono (dai Presidi della Venerata Arca) le più accertate e vantaggiose notizie da più celebri, ed accreditati M.ri d' Italia.„ Ma dopo due soli anni della di lui elezione il Rinaldi muore, nè si conosce di lui alcuna composizione, essendo rimaste finora infruttuose le ricerche fatte in proposito.

Resosi vacante il posto di organista al terzo organo nella Basilica del Santo, la Presidenza dell' Arca, nel 1722, eleggeva il P. Vallotti; ma quando venne a morire, nel 1729, il P. Rinaldi, il primo insinuò la propria istanza per essere ammesso al concorso indetto allo scopo di eleggere un successore al defunto maestro di Cappella. Ma a stento ottenne questa carica, "quantuque per il corso di parecchi anni egli (Vallotti) avesse dato saggio di straordinaria perizia nel toccar l' organo, e si fosse mostrato abilissimo nel comporre musica e nel dirigere le esecuzioni.„[32])

---

[32]) Così l' avv. Busi, autore d' una biografia del Vallotti. — Citato dal Tebaldini.

Questo celebre frate, che occupa nella storia dell' arte un posto considerevole, continuò nel suo ufficio per cinquanta anni e "in tutto questo tempo con zelo indefesso intese all' adempimento de' proprî doveri, e diè prova di meravigliosa fecondità nel comporre, musicando una serie pressochè innumerevole di messe, di salmi, di responsorî, di antifone e di altri pezzi diversi occorrenti per le funzioni della sua chiesa.„[33])

Tartini nel suo *Trattato di musica* lo chiama "eccellentissimo suonatore come ora è compositore eccellentissimo e vero maestro dell' arte sua.„

Il Tebaldini ricorda che molte delle partiture del Vallotti recano degli *a soli* per violino, soltanto però accennati nell' accompagnamento : la melodia non vi è tracciata e la riga riservata al violino solo è rimasta in bianco. "Nella parte separata del violino principale, invece di essere riportata la melodia, è precisamente trascritto il basso numerato. Ciò che dà diritto di credere come su di esso il celebre Tartini.... improvvisasse l' *a solo* sulle semplici traccie dell' autore. Con tutto il rispetto pel Vallotti e pel Tartini — soggiunge poi — noi esprimiamo il convincimento che in simile maniera l' arte non potesse minimamente avvantaggiarsene.„

Il P. Vallotti ha lasciato, fra le sue memorie, diversi calcoli aritmetici ed algebrici, nonchè degli studî molto importanti sui suoni armonici scoperti dal Tartini.

Il Vallotti morì nel convento del Santo nel 1780, nella grave età di 83 anni compiti. Quando si eresse nel *Prato della Valle* una statua a Giuseppe Tartini, che per lunghi anni fu compagno al Vallotti nella Cappella del Santo, si pensò di aggiungere, scolpita in marmo ad alto rilievo, l' effigie del Vallotti con apposita epigrafe.[34])

---

[33]) Ibidem. — L'Abate Francesco Dott. Fanzago, che scrisse gli *Elogi di tre uomini illustri — Tartini, Vallotti e Gozzi* (Padova 1792, p. C. Consetti) chiama il Vallotti "chiaro lume della nostra città, nonchè dell' Italia ornamento e splendore„.

[34]) L' epigrafe è così concepita: *Antonio Vallotti / Vercellensi / Sacr. Musices Restauratori et Principi / in Patav. Basilica D. Antoni / Sacr. Modorum Magistri* — Riportata dal Tebaldini.

Assieme al P. Vallotti ed al Tartini nel 1732 si trovava ascritto alla Cappella del Santo in qualità di organista quel Giuseppe Saratelli che nel 1740 fu nominato vice-maestro della Cappella di San Marco in Venezia, e poi dal 1747 al 1762 maestro della stessa Cappella, dopo il Pollarolo, successore del Lotti. Saratelli fu compositore dotto, e le sue opere ancor oggi presentano non scarso interesse.

Oltrepasso il Ricci e il Sabbatini, che occuparono il posto del Vallotti, siccome maestri ed autori che vanno al di là dell' epoca da me impresa a descrivere.

IV.

Questo dunque, l'ambiente in mezzo al quale era stato chiamato il nostro violinista.[35]) L'atto con cui veniva deliberato di chiamarlo a Padova porta la data del 3 aprile 1721 e dice precisamente: "*Avvertito pienamente dalla V. A. Congregazione di condurre il signor Giuseppe Tartini suonator singolare di Violino co 'l stipendio annuale di fiorini 150 e di dispensarlo dalla Prova la sua notoria eccellenza in tal professione.*„[36])

Vogliono alcuni scrittori[37]) che la Cappella del Santo, una delle migliori Cappelle italiane, fosse composta di 16 cantori e di 24 suonatori. Ciò sarà vero per quanto concerne il corpo musicale ordinario stabile; ma è da rilevarsi tuttavia, che nelle principali solennità della chiesa, o, per lo meno in determinate feste, come quella del Santo (13 giugno), si aumentava il numero e dei cantori e dei suonatori.[38]) Dai Capitolari della

---

[35]) Il Tebaldini dice che quando il Tartini fu invitato ad accettare il posto di capo orchestra al Santo, ei si trovava in qualità di violinista in Assisi. — Se ciò è vero, sarebbero così corrette, come ho rilevato più addietro, tutte le indicazioni fin qui date sulla sua esclusiva degenza in Ancona.

[36]) Tebaldini, op. cit.

[37]) Tra' quali Hermann Mendel nel *Musikalisches Conversations Lexicon*, Berlin, R. Openheim, 1878 — all'articolo *Giuseppe Tartini.*

[38]) Infatti racconta il Burney che nelle grandi solennità il numero dei professori d'orchestra ecc. veniva raddoppiato. Il numero di quaranta era per le funzioni quotidiane. Soggiunge che nella schiera eletta quali professori ordinarî stavano discepoli chiarissimi di Tartini, come Guadagni e Cozzati, e sui quattro organi del coro della basilica famosa, quattro insigni organisti gareggiavano di valore. — Così Ippolito Valetta in un articolo della *Nuova Antologia* (15 settembre 1894) intitolato *La musica strumentale in Italia.*

Venerata Arca si deduce che i principali suonatori venivano scritturati per un anno, e, se corrispondevano, riconfermati. Così le principali parti dei cantori, alcuni dei quali appartenevano ai più celebrati virtuosi della scena. Il musicista inglese Burney, che in un suo viaggio artistico, nel secolo scorso, si trovò a Padova per la fiera del Santo, dice che qui la nobiltà veneta teneva la sua propria musica, permanente, gratuita; come "spendeva larghe somme di danaro per lo stabilimento di musica della grande Basilica di S. Antonio; manteneva una larga compagnia di musici di primo ordine e per sole quattro funzioni annuali dava 400 ducati,[39]) e la croce di S. Marco, la sola decorazione che lo Stato possedeva, con la quale era uso di premiare gli ambasciatori, i procuratori, il signor Gaetano Guadagni, uno dei più celebri cantanti, e l'attore il più bello e brillante, l'allievo favorito di Garrik, il famoso originale dell'*Orfeo* di Gluck... Però Padova, soggiunge, possedeva "un più grande musico di lui, del quale essa era quasi la nicchia„. Tartini viveva lì da quasi mezzo secolo, suonando regolarmente per i giorni festivi del Santo, e quando Burney vi giunse, pochi mesi dopo ch'egli era morto, la dormigliosa città era piena ancora della fama del gran violinista, il di cui genio oscuro e difficile a comprendersi e la cui storia fantastica quadrava bene in questa strana città del medioevo. Tartini, che era nato in Istria alla fine del secolo XVII e aveva passata la sua gioventù in avventure, spese il resto della sua lunga vita in una tranquilla carriera artistica, componendo, suonando, insegnando e meditando sulla sua arte, e scrivendo, circondato da devoti allievi, e tormentato da una noiosa e insopportabile moglie; ma in questa monotona esistenza vi si notò un piccolo spruzzo di romanzo, che diffuse strana luce sopra tutto il resto. Sull'entrare del secolo Tartini aveva ricevuto una visita del Diavolo, e aveva udito il demone suonare il violino molto meglio di quello che egli stesso avesse mai suonato. Se il Tartini sognasse o fosse sveglio durante questa visita è cosa di poco momento; egli è certo che la suonata del demonio lasciò un'impressione viva nella mente

---

[39]) Vedemmo che ciò è esagerato, almeno per quanto riflette lo stipendio fatto a Tartini, il quale non intascava che 200 ducati.

di quel bizzarro, dolce e solitario violinista che leggeva il Petrarca. Un' impressione stravagante che si potrà vedere non solo nelle sue belle fantasiose suonate, ma sì ancora nella sua faccia stravolta, con occhi intensamente aperti e smarriti, come è ritratto nella galleria degli accademici filarmonici di Bologna.

"La riputazione di Tartini, e la sua carriera differivano affatto in natura, da quelle dei grandi musici vocali del tempo suo, e sarebbe stato quel medesimo pure se egli non fosse stato quel compositore e scrittore eminentissimo che fu nella scienza della musica oltre ad essere violinista, perchè gli italiani del secolo XVIII collocavano i musici vocali e musicali su d' un piede affatto separato se non necessariamente ineguale.

"Può dirsi che Tartini avesse forse maggior talento di Farinelli e una fama non molto inferiore alla sua, ma egli non potè mai godere una carriera simile alla sua, perchè i più grandi cantanti, anzi solamente i grandi, del secolo passato, esercitarono una specie di magia, che anche i più famosi pratici dei più perfetti istrumenti fatti dall' uomo non avevano mai posseduto. Il cantore, oltre all' immensa influenza personale che godeva per essere strumento e suonatore nello stesso tempo, aveva un uditorio più numeroso e più generale del violinista; il cantante si ascoltava in ogni gran teatro e da ogni classe della società, mentre l' istrumentalista era raramente udito fuori della sala, nè quella sala era sala da concerti. Perciocchè il concerto, nel significato che noi diamo a questa parola, non era un' istituzione del secolo XVIII, almeno non in Italia; la musica era troppo spontanea ed universale per essere confinata in un luogo minore di un teatro o d' una chiesa; non era un piacere esotico per la gente colta, era una necessità nazionale, una necessità sentita tanto dal piccolo artigiano, dal gondoliere, dal lazzarone, quanto dalla grande signora, dal senatore e dal prelato; e se la musica era rinchiusa nei limiti di una sala, ciò non avveniva perchè essa fosse troppo rara e fina per l' uso ordinario, ma appunto perchè era tanto comune, tanto diffusa, da farsi anche indispensabile per la vita privata. L' istrumentalista perciò, il quale, attesa una certa eminenza, non avrebbe forse condisceso a suonare

in una orchestra nel teatro, si poteva udire da ognuno sull' orchestra dell' organo in una chiesa, e quando ciò non gli era dato doveva soddisfarsi col suonare nelle case private e guadagnarsi la vita coll' insegnare. Dimodochè la maggior parte degli istrumentisti fu ascritta a qualche chiesa o cappella, come Tartini fu al Santo di Padova; Pugnani e i due Besozzi furono alla Cappella reale di Torino; di quando in quando si avventuravano fuori, dove la musica di sala era un esotico, come Giardini in Inghilterra, ovvero prendendo servizio con qualche personaggio reale, come Domenico Scarlatti e Boccherini fecero in Spagna.„ E dopo aver rilevato che un violinista o suonatore di oboè o di fagotto si poteva così assicurare una piccola entrata, ma che un cantante guadagnava molto di più, mentre anche la riputazione dei primi era inferiore a quella dei secondi, continua a dire che, "sebbene i dilettanti si affollassero in Padova per ascoltare Tartini, non si udiva delle migliaia di persone che lo avrebbero potuto applaudire da cantore, e nemmeno il pronome andava molto per le loro bocche. La vita d' un musico di questa sorta pertanto era modesta, tranquilla e senza quella ricchezza ed il chiasso del cantante; ovunque andava era ricevuto con rispetto ed ascoltato con la più profonda ammirazione, ma non era accarezzato dalla gente di moda, nè idolatrato dalle grandi signore, nè a lui era permesso di fare l' insolente come faceva il suo rivale cantante; la sua vita era meno brillante, ma forse più degna di rispetto, e tutta spesa nello studio paziente ed umile della sua professione„.

Burney era arrivato troppo tardi per sentire Tartini, ma stante la sua venerazione per verso l'arte non tanto comune in quei tempi incolti, andò visitare la sua casa, e andò sull' orchestra del Santo dove egli suonava; quasi a raccogliere una qualche reliquia de' suoi componimenti.[40])

Dopo questa viva pittura, che mi parve consulto di riprodurre integralmente, anche per la conoscenza del tempo in cui si svolge il nostro racconto, nei rapporti della musica e

---

[40]) *La vita musicale italiana nel secolo XVIII,* di Vernon Lee. (V. la *Rivista Europea*, vol. XX, f. II-IV.)

dei suoi cultori, ritorniamo sulle traccie più particolari del nostro Tartini.

Vedemmo a quali condizioni pecuniarie egli venisse scritturato dall'Amministrazione dell' Arca del Santo; ma soggiunge poi il Tebaldini, che, oltre alla libertà di assentarsi dalle prove, gli era stato accordato anche il permesso "di suonare nei teatri ed altrove, quando fosse richiesta l' opera sua, esentandolo per di più dal voto annuo di riconferma, stabilito per i membri della Cappella.„

In quanto al suonare nei teatri, Tartini non approfittò del permesso, chè non era più da lui, dopo i primi anni della sua carriera, di amalgamarsi fra i cosidetti professori d'orchestra; ma ben accolse l'invito, dopo circa due anni che si trovava a Padova, di recarsi a Praga, ospite del conte F. Francesco Kinsky, cancelliere della Boemia e appassionato cultore di musica. Ed egli vi andò col violoncellista della Cappella del Santo, Antonio Vandini. A Praga il nostro Maestro assistette alle feste dell' incoronazione dell' Imperatore Carlo VI, suonando nella regia e nelle sale dell' alta aristocrazia, ammiratissimo. E tanto fu l' interesse e il diletto ch' egli seppe produrre in quanti l' udirono, da ricevere dolce violenza di rimanere colassù, oltre il tempo divisato, allettandolo con lauti compensi e con ogni sorta di cortesi riguardi.[41]) La famiglia, che fu sempre uno spino acuto nell' animo del buon Maestro, in quanto lo tormentasse, e non invano, a soccorrerla nelle strettezze in cui era caduta, sembra lo incuorasse a perseverare, a scopo di lucro, nella sua nuova posizione; ma egli si trovava a disagio, e, dopo aver resistito il più che poteva, sentì il bisogno di riscaldarsi al bel sole d' Italia. Scrivendo, infatti, in

---

[41]) Soggiunge qui il Fantoni (v. I, p. 203): "Tartini chiamato a Praga.... rese ad usura l'utile che aveva ricavato dalle prime lezioni del P. Boemo organista.... ottenne i suffragi universali; diede consigli agli artisti tedeschi, a Stamitz specialmente, il quale doveva rappresentare la sua scuola a Mannheim, come Gairniès la rappresentava in Francia, onde fu detto il *Tartini francese,* specialmente per i canti applicati al violino.„

data 10 agosto 1725 a suo fratello Domenico a Pirano,[42]) così si esprime :

"....Ho inteso con mio estremo dolore la vostra miseria. Io non so più nè che dire, nè che fare se non votarmi a Domine Iddio, e pregarlo che ajuti tutti voi, e ajuti me, niente meno bisognoso degli altri; perchè volendomi ostinare in riguardo di ajutarmi a star qui, dove l'aria, i cibi e le genti mi sono tanto contrarie, vedo evidentemente che non posso vivere, se non poco tempo, essendomi ridotto così pieno di malanni che son forzato a star sempre con li medicamenti in mano; e quello che è peggio senza profitto. Se moro qui, non sarò buono, nè per voi, nè per me, onde sono risolutissimo di tornar in Italia più presto che posso, perchè, fratello caro, la pelle preme più della borsa. Se Dio mi avesse concesso salute, ero sicuro di liberarvi in pochi anni di tutte le vostre miserie. Dio non vuole per nostro castigo e non so cosa fare. E quello che è peggio, è, che non vedo profitto alcuno del denaro, perchè me ne và tanto in medicine, che qui sono carissime che è un stupore e una pietà da far piangere, perchè non per questo non istò meglio. Sicchè io sono forzato a tornare in Italia a mio dispetto. Se in Italia (dandomi Dio la salute, come spero, per il clima) guadagnerò, come posso farlo, state sicuro che non vi abbandonerò mai, nè voi, nè le vostre creature, nè li fratelli. Quello vi raccomando, fratello caro, con le lagrime agli occhi e col cuore sulla penna, è il timor di Dio e in raccomandarsi a lui di cuore, perchè sono arrivato a toccar con le mani, che non vi è cosa alcuna di buono a questo mondo che star con Dio.... Peccati vecchi, penitenza nuova! ma è meglio che Dio ci castighi di qua, che di là. Se noi tutti di accordo, io per il primo, voi, il Prete (insomma tutti) arriveremo in grazia di Dio, e ci raccomanderemo a lui di cuore, vedrete, fratello caro, che tutto si muterà e di questo ne son più che sicuro, perchè vedo chiaramente che le infirmità mie, mi sono mandate da Dio perchè non vi posso ajutare, e forse

---

[42]) Questa ed altre lettere che ci accadrà di citare, si conservano autentiche nell'Archivio comunale di Pirano, e furono anche stampate nell'*Archeografo Triestino*, vol. X, 1884.

perchè ancora in casa nostra vi è qualche peccato in qualcuno di noi. Questo è quanto posso dire....„

Ma le domande di soccorsi da Pirano si facevano sempre più insistenti, onde egli, in data dei 3 novembre 1725, ripete quasi le stesse cose:

"....Io vi scrivo la presente — ei dice — non per dirvi che io possa rimediarvi in qualche parte, mentre le vostre disgrazie sono universali, ed io spendo qui tutto in medicine per tirarmi fuori da questo inverno. Ma per pregarvi *in visceribus Cristi* di due cose. — Una è, fratello caro, che voi e vostra moglie, e la signora Madre e quelle piccole creature — e tutti insomma vi votiate una volta di vero cuore a Dio e con l'orazioni e con le operazioni e con tutto quello che piace a lui, perchè vi protesto: che le disgrazie alla vostra casa sopraggiunte, non sono opere umane, ma castighi per i vostri vecchi peccati, e per quelli forse anco nel presente qualche d'uno di voi sta commettendo (che Dio nol voglia).„ E continua a raccomandare l'amor di Dio, dicendosi come dalla divinità ispirato. "Leggete la mia lettera in tavola — continua — acciò tutti la sentano, e ognuno pensi a casi suoi — L'altra cosa di che vi devo pregare, è che se in quest'anno, o sino a più di mezzo l'anno venturo vedeste andar le cose nostre tutte dalla prima all'ultima in perdizione, cosichè non ne restasse più alcuna cosa al mondo, e che per vivere foste obbligato (per modo di dire) di andar accattando di porta in porta, ricordatevi di non vi disperare (vivendo però in grazia di Dio); anzi ricordatevi che questo sarà il vero segno di quelle verità che io vi avrò forse pronosticate, chè se saranno vere queste, sarà ancor vero che non finirà l'anno, che e noi e tutti staremo assai meglio di quello sia mai stato nostro padre e che fossimo mai capaci di star noi con tutte le nostre industrie. Non cercate nè il *come* nè il *quando*, di questo, perchè egli è un miracolo a drittura, e sarà tale quando noi non l'impediamo con le nostre colpe e mal vivere. Perciò fatevi animo, resistete coraggiosamente ad ogni tribolazione quale Dio ve la manderà, e pensate che questa è la vigilia in cui si digiuna, della festa in cui si gode (?). Sopra tutto rispettate la madre, perchè li nostri maggiori peccati sono stati contro essa, onde

bisogna emendarli con altrettanto rispetto. Conservatevi sano ed aspettate con ogni pace e coraggio il tempo del mio pronostico.... „

Quali risorse, che equivalessero ad un miracolo, si ripromettesse il tormentato maestro, non saprei dirlo. Forse aspettavasi qualche straordinaria rimunerazione dal suo protettore conte Kinsky, o da qualche altro; ma sembra che nè questo nè nessun altro felice incidente si sia avverato, se qualche anno appresso si ripetono le malinconiche sperpetue.

Tartini stette a Praga dal 1723 al 1725, poi fece ritorno alla desiderata Padova, forse approfittando della circostanza, per levarsi dall'incresciosa dimora, che il suo ammiratore cancelliere era stato nominato dal Sovrano regio commissario alla Corte del Palatinato. [43]) È quindi da Padova che scrive al fratello Pietro, in data del 10 novembre 1726, quanto appresso:

"Ho tardato a rispondere.... perchè sono stato fuori in campagna. Ma vi sono stato per un mio secondo fine, forse non inutile ai nostri interessi. Sono stato a Strà sulla Brenta dall' Ecc.^{mo} Sig.^{or} Michele Morosini da S. Stefano, gentiluomo cognito non tanto per la sua casa, quanto per le sue qualità e per la sua potenza in Venezia essendo uno delli quattro principali che presentemente hanno tutto quel che vogliono in quella dominante. Ho parlato con esso del nostro interesse e si è mostrato prontissimo a far per noi tutto quello che si potrà fare. Anzi si è espresso che essendo tutto suo il Fiscale del Magistrato al sal, potrà fare molto più. Ecco la provvidenza di Dio sempre pronta.... L' Ecc.^{mo} Sig.^{or} Angelo Maria Priuli è morto, e in suo luogo pare che Dio ci voglia dare un Protettore di più forza e forse di migliore e più risoluta volontà. Non dubitate che io gli sarò continuamente alle coste; ma in tanto sarebbe assai ben fatto che il nostro fratello Dott. Pietro facesse una minuta distesa: in conti, capitoli, che spiegasse tutto il fitto; e tutto quello è bene da domandare al Fiscale per nostro ajuto, qual minuta che dovrete subito mandarmi

---

[43]) Così il signor prof. G. Benedetti nel suo studio sopra G. Tartini, inserito nel Programma del Ginnasio di Pola del 1893.

qui in Padova, farò capitare io nelle mani di questo cavaliere, acciò sia fondatamente informato del fatto e possa dire le sue ragioni al Fiscale, perchè convinto quello, è fatto il becco all' Oca ....„ Ripete che bisogna raccomandarsi a Dio per questo imbrogliato affare. E poi continua: "Io sto bene di salute di corpo e meglio di contentezza d' animo perchè imparo sempre più a regolarmi secondo la volontà di Dio e non più secondo la mia.... Più che volentieri sarei venuto costì a veder la Sig.ra Madre, cognata, fratelli, sorelle e nipoti, ma Dio non ha voluto per quest' anno e bisogna che mi contenti così, dove non vi è replica, stimerei bene che metteste una barilla di quel buon moscato negro da parte per questo cavaliere, quando venisse il caso di veder operare qualche cosa importante in nostro favore, e se poi vi ricordaste ancora di me, quando questo non fosse di troppo vostro pregiudizio, vi confesso la verità che volentieri ne godrei un poco ancor io qui in Padova.... Dio sa con che cuore starei con voi qualche giorno, ma non è più tempo, onde bisogna aspettarlo ....„

Queste lettere, in molta parte, rimangono oscure, specie per quanto riguarda conoscere le ingarbugliate faccende della famiglia a Pirano; ma mi parvero degne di essere riprodotte, perchè testimoniano, più di ogni elogio di biografi panegiristi, l' eccellenza del cuore del nostro Tartini, il suo timor di Dio, la sua carità e il suo affetto verso la madre ed i suoi fratelli. Da esse si apprende ancora, quanto modesto egli fosse, nemico dei centri rumorosi, anche di quelli da' quali poteva ritrarre lucri, applausi ed ammirazione — tanto ricercati dagli artisti in generale, da restarne spesso inebriati. Eppure egli era un grande artista; ma pari alla sua eccellenza nell' arte era la sua mente di filosofo e di pensatore, che conosce la vastità dello scibile e l' insufficienza della vita dell' uomo per apprenderne un' incalcolabile porzione. Era uomo, insomma, che sentiva sempre irresistibile il bisogno di studiare, [44]) di apprendere,

[44]) Scrive Camillo Ugoni nel suo libro *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* al capitolo *Tartini:* "Tale era poi il suo amore allo studio, che le notti vegliava fino a che, oppresso dal sonno, non poteva più reggere nè al comporre, nè alla lettura. I libri che egli più meditò furono Pitagora, Platone e Zarlino. E benchè robusta fosse la tempra del suo corpo, pure sì diuturna ed intensa applicazione lo estenuò e gli fu cagione di molti incomodi ecc.„

di meditare; e per attingere un tanto desiderato, non cercava che pace, che tranquillità di spirito, che armonia fra la vita esterna e gli interni appetiti. Nessuna città, quanto Padova, poteva offrirgli un ambiente così omogeneo al suo carattere, alle sue aspirazioni; nessun tempio dell'arte, come la Basilica del Santo, poteva dargli quei conforti sereni e tranquilli, a' quali con tanto trasporto aspirava.

Epperciò egli si fermò stabilmente a Padova, nè volle più allontanarsene, — che per un breve giro artistico per l'Italia, come vedremo — continuando nello studio dei più ardui problemi della scienza musicale Si fu allora, nel 1728, che aperse una pubblica scuola di violino, che divenne poi celebre e fu detta "Scuola delle Nazioni„, mentre lui lo chiamarono il "Maestro delle Nazioni„ per la quantità degli scolari che da ogni parte dell'Europa a lui ricorrevano. Di fatti il suo elogista Fanzago dice, che molti corsero a Padova per udirlo, e non soltanto dall'Italia, ma dalla Germania, dall'Inghilterra, dalla Francia, dalla Svezia e da altre più remote parti del mondo; e non solo studiosi, ma professori anche provetti, per apprendere la nuova scuola tartiniana.

Sappiamo anche quanto moderati fossero gli stipendi ch'egli percepiva dai suoi scolari. In una lettera diretta [45]) dal nostro violinista al celebre P. Martini di Bologna, che lo interessava di accogliere un povero giovane beneficato dal conte Cornelio Pepoli, scrive quanto appresso:

"... La spesa per la sua dozzina (non in mia casa, mentre non ho voluto mai tener scolari in casa mia) sarà in casa della mia contrada, e il meno che qui si possa spendere facendosi anco dà sè stesso le spese, sono cinquanta paoli al mese, mentre in Padoa il vivere è più caro che in Venezia.

"Ciò, ch'è il meno del mio onorario, sono due zecchini al mese, e questo è per il solo violino, perchè chi vuol imparar anco il contrapunto, mi paga trè zecchini. Sono altri scolari

---

[45]) Vedi *Carteggio inedito del P. G. B. Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, raccolto da F. Parisini (Bologna, N. Zanichelli, 1888), e precisamente la lettera 30ma scritta da Padova in data 18 settembre 1739, pag. 74.

che mi pagano più, ma ciò che io ho detto, è il mio solito, onde due zecchini soli saranno per il violino. Se il giovane è qualche poco avanzato, dentro un anno, à Dio piacendo, lo studio sarà compito, mentre osservo che per quanto deboli vengano qui li scolari, in due anni sono sbrigati. Questo è quanto in sostanza devo dire a V. R. acciò lo partecipi à S. E. Pepoli assieme con la rassegnazione de' miei umilis.mi rispetti, e sincero attestato della infinita premura che avrò di ben servirlo, ecc.„

Ed è in questa modesta esistenza di lavoro e di studio che durò fino alla fine della sua vita, resistendo ai più lusinghieri inviti che gli venivano dal di fuori. Così nel 1730 rifiutò ogni proposta del cavaliere Eduardo Walpole, che uditolo nel suo passaggio per Padova, lo voleva condur seco a Londra. Parecchi anni appresso, scrivendo il Tartini al marchese Ferdinando degli Obizzi, gli dice: "Dal Sig.or cavaliere Eduardo Walpole.... ebbi cortese vantaggioso invito di andar seco lui a Londra. Determinatomi per il no, mi ricordo che da un confidente del suddetto cavaliere fui giudicato per pazzo solenne.„ E qual fosse su di ciò il virtuoso suo modo di pensare — soggiunge il canonico Stancovich, da cui traggo la notizia [16]) — si rileva dalle sue proprie espressioni dirette al suddetto marchese: "Ho moglie uniforme di sentimento, e non ho figli; siamo contentissimi del nostro stato, e se vi è in noi qualche desiderio non è pel di più. La idea poi di quel bene che ciascun si forma a suo modo, formata già in me da tant' anni, stabilita e fatta più che natura, è incommutabile con qualunque altra commutazione di vita.„

Nello stesso anno su ricordato, Luigi Enrico principe di Condè, capo del Consiglio di Reggenza e sovraintendente all'educazione di Luigi XV, poi primo ministro, invitò il nostro Maestro a Parigi con generose proposte: ma egli non vi accondiscese, come ricusò egualmente nel 1734 quando fu di nuovo chiamato dal duca di Noailles.

Del pari milord Midlesex, trovandosi a Venezia, tentò di attirarlo a Londra, facendogli offrire il vistoso importo di

[16]) Cioè dalla *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, Capodistria, Tip. Priora, pag. 278.

3000 sterline, vale a dire sei mila zecchini; [47]) ma il Tartini, attaccato all' Italia, ricusa ancora, rispondendo al celebre signor Paris Algisi, maestro di Cappella in Brescia, col detto evangelico: *Quid prodest homini si universum mundum lucretur, animae vero suae detrimentum patiatur?* [48])

E di nuovo Parigi, come Londra, rinnovò la domanda per averlo, nel 1755, per mezzo del principe di Clermont, promettendogli tutto ciò che avesse saputo chiedere. "L' impegno era tale, che sparsa la nuova di questa esibizione per tutta Parigi, divenne soggetto di esultanza nelle più cospicue adunanze; ma il Tartini, fermo ne' suoi principî, di cui veramente possiamo dire, *tenacem propositi virum*, destramente seppe esimersi, e rendere inutili le speranze della fastosa Parigi.„ [49])

L' unica eccezione, come fu detto, la fece per Roma, allorquando fu invitato dal cardinale Olivieri, il quale, avendo udito un valente scolare del nostro Maestro, volle udire anche questo, per la grande fama che godeva. Al palazzo del cardinale, dove il Tartini si produsse, concorse tutta l' aristocrazia di Roma, e lo stesso pontefice Clemente XII. [50]) Nello stesso incontro, e dinanzi allo stesso papa, il Maestro fece eseguire il Mercoledì Santo dalla Cappella Sistina un suo *Miserere*, e non fu questa la sola musica vocale ch' egli compose. [51]) "È stato detto, che tale composizione meritava di tenere il primo grado tra quelle dell' autore„ ; [52]) ma la verità è, che il pezzo non è stato più eseguito. Sembra che, andando a Roma, facesse

---

[47]) Oltre fiorini 30,000 v. a.

[48]) Stancovich, op. cit.

[49]) Stancovich, op. cit.

[50]) Annota bene a questo punto il prof. Benedetti, dicendo che il presente viaggio del Tartini dev'essere avvenuto prima del 1740, anno della morte di papa Clemente XII.

[51]) Fino agli ultimi tempi si credette, che il Tartini non avesse composta altra musica di canto che il detto *Miserere*; ma di recente, il citato Tebaldini dice, che nell'Archivio della V. Arca del Santo a Padova si conserva ancora una *Salve Regina a quattro voci ripiena. Ultima composizione del Celeb. Maes. Giuseppe Tartini* (così il manoscritto). Dello stesso M. vi sono ancora parecchie canzoni sacre (18), ad una, due e tre voci.

un giro artistico per Venezia, Milano, Firenze, Livorno, Bologna, Napoli e Palermo, festeggiatissimo ovunque; e che anzi a Napoli sollevasse tanto entusiasmo, da essere portato quasi in trionfo, [53]) ciò che contrasterebbe colle accoglienze fatte dalla stessa città al suo grande predecessore e ispiratore, Arcangelo Corelli; ma queste ultime notizie sono date, vorrei dire, sporadicamente, da qualche biografo, senza essere accettate dall'università Sia come si voglia, dopo questo viaggio a Roma, per la quale veramente si mosse, il Tartini fece ritorno a Padova, nè più l'abbandonò fino alla morte.

Nella città del Santo il nostro Maestro impiegava il tempo, con indefessa attività, nello studio di complicati problemi musicali e di contrappunto; nell'impartire lezioni ai suoi discepoli; nel prestare l'opera sua, suonando e componendo, nella Cappella della Basilica; e nell'intrattenersi, nelle brevi ore di riposo, in utili dispute e conversari coi più dotti cultori d'arte e di altre scienze. Era allora a Padova, in qualità di professore di nautica ed astronomia, il suo conterraneo Gian Rinaldo Carli, mente enciclopedica e buon gustaio di musica. Egli è con questo e con altri colleghi professori dell'antico e glorioso Ateneo che si accaloravano le dispute in fatto d'arte antica e moderna. È lo stesso Carli che ci racconta [54]) tutto ciò, sapendoci dire, "che Tartini era un uomo altrettanto dotto nella sua professione, quanto docile e ragionevole; onde seguiva la ragione ovunque la ritrovava, e con ingenuo trasporto la rispettava qualunque fosse il mezzo per cui venisse a conoscerla In oltre egli teneramente mi amava, e meco frequentemente s'intratteneva o in casa mia, o nel casino del *Dottor Fiore*, dove nelle ore del passeggio si ritrovavano il *P. Stellini*, *Lodovico Riva*, il *Dottore Bresciani*, il conte *Francesco Trento* e qualche altro, e dove per

---

[53]) Così nella *Bibliografia universale antica e moderna* del De-Prony (Venezia, 1829) alla rubrica *Tartini*.

Fu il barone Agostino Forno, compilatore d'un *Elogio* a Tartini, che disse questo.

[53]) Così il Fanzago, e l'Arteaga in una nota del vol. I, pag. 303.

[54]) Nella già citata lettera a suo fratello, conte Stefano.

lo più di musica si disputava. La tesi che io sosteneva, oltre l'articolo del *contrappunto*, in favor degli antichi, cioè, che la musica dee essere *sentimentale* e non arabesca, insignificante, e solamente artifiziosa,[55]) indusse il *Tartini* a pensare ad un nuovo genere di armonia; onde ritornato io a Padova venne da me, e mi fe' vedere come l'arte potesse arrivare a dipingere ed eccitare le passioni umane; e qual nuovo *Timoteo*, eccitò a sua voglia dentro di me il sentimento vario ora d'allegrezza, ora di tristezza, ora di furore. Queste furono quelle sonate che si meritarono dappoi l'applauso di tutta l'Europa, e delle quali parlando Mr. *d'Alembert* nel suo trattato della musica, disse, ch'erano *piuttosto un sentimento, e un linguaggio, che un suono, ed un'armonia.* Avrebbe dunque il mio amor proprio di che compiacersi, se solo effetto delle mie ragioni, e de' discorsi miei fosse stata la determinazione del *Tartini* di applicarsi ad un nuovo genere di musicali componimenti: ma siccome da piccole cagioni talvolta nascono de' grandissimi effetti, così alla combinazione delle circostanze, ed all'accidente, più che ad alcuna mia istanza, deesi ascrivere questa fortunata rivoluzione.„

Egli è così che il Tartini trascorreva la vita, fra il culto dell'arte, l'affetto e l'ammirazione di quelli che lo avvicinavano e di quanti accorrevano per udirlo. Fra quest'ultimi sarebbe stato anche Federico II di Prussia, il quale da buon dilettante di musica, gli avrebbe dedicata un'aria musicale.[56]) Ciò non toglie che anche il buon Maestro avesse i suoi tormenti, i suoi dolori, le sue contraddizioni, tanto nella vita privata, quanto nella vita artistica. Vedremo più tardi in che vertessero codeste lotte professionali; intanto diremo che era sempre la famiglia che lo angustiava. Aveva una moglie bisbetica, nervosa, sofferente, della quale peraltro egli non si lamentò mai, anzi la dipinse a' sè stesso "uniforme di sentimento„,[57]) e

---

[55]) Che cosa direbbe il Carli della musica dei nostri tempi!

[56]) Così lo Stancovich; ma taluno mette in dubbio questo fatto.

[57]) Nella nota lettera al marchese degli Obizzi.

l' assistette amorevolmente e pazientemente fino all' estremo della vita, quindi la volle sepolta accanto a sè nella stessa tomba. Quando lord Midlesex gli proferse di andare a Londra, il Tartini scriveva al negoziatore: "Io ho una moglie, legata a me di grande affetto, quantunque da lei non abbia alcun figlio. Noi siamo paghi del nostro stato.„ Comunque sia, tutti i biografi, per lo meno, non hanno avuto parole di lode per codesta donna; alcuni anzi giunsero a paragonarla a Santippe.[58]) Egli è che il Maestro sopportava tutto con rassegnazione, per amor di Dio.[59])

Dalla famiglia di Pirano poi erano sempre le insistenti domande di soccorsi e di aiuti finanziarî che lo tribolavano. In data 14 febbraio 1746 scrive da Padova al fratello Pietro, di non far più conto su di lui per denaro. E continua:

"....Ho presentemente un capitale di 1500 Ducati arenato in un Cassone dietro la porta di casa mia in tante stampe che non possono esitarsi nè addirizzarsi in altri luoghi a cagione delle guerre presenti. E sopra più ho per le medesime 200 Ducati di debito. Ho creduto di raddoppiare il capitale, lo perderò almeno mezzo. Questo è il mio stato presente.... Fate dunque li conti giusti in casa vostra, che io per me ho da pensare abbastanza e forse più di voialtri, stante il mio per me svantaggioso naturale. — Chè dopo aver fatta una vita faticosissima, stentatissima, travagliosa a questo mondo, in età d'anni 54 (età da principio di quiete) mi trovo esposto al bersaglio di tutti voialtri in materie importantissime, capaci d' involgermi nella rovina comune, con un naturale verso voialtri, tanto sensitivo e tenero, che non può essere di più, ma con una testa che sà pensar molto più e molto meglio di voi, tal cosa mi riduce pel contrasto di tutti e di cuore, a estremità violenti. E vi dico sicuramente che se tal sorte di

---

[58]) Questo si legge nello stesso *Elogio* del Fanzago, e questo fu ripetuto di poi da altri biografi.

[59]) Il Tebaldini, nel citato suo libro, riporta, in fine, un abbozzo di canzoncina sacra del Tartini. Ebbene, in margine del rigo musicale dove stanno scritte le parole: "mira un po' peccatore in quale stato sia ridotto il Signor dal tuo peccato„ il Maestro annota: *impara Tartini!* — Ciò a proposito della sua pietà.

vita deve per me proceder più avanti, fuggirò da questi paesi per andarmene dove non saprete mai più nulla di me. Finalmente succeda quel male che può succeder per voialtri, dopo la mia morte e di mia moglie, troverete un capitale, piccolo bensì, ma sicuro, e senza liti.„ E continua a dire, che se volesse star loro dietro, in breve si ridurrebbe mendico, e lui e loro. Del resto vede sempre nelle disgrazie domestiche il dito di Dio ecc.

Vedremo a suo luogo di che opera si tratti, e per la quale fece dei sacrifizî; mi basti qui di rilevare, qualmente anche il Tartini non sia sfuggito alla comune sorte dei letterati italiani — tolti quelli che sanno solleticare le passioni, o appigionare la penna all' adulazione — di non saper trarre dalle proprie fatiche intellettuali tanto che basti, non pur per vivere, ma per cavarne le spese.

In data 29 aprile 1746 scrive ancora al fratello:

"Vi mando il richiestomi bisognevole per il Nipote, nè si è potuto ottenere con più sollecitudine, sebbene subito vi ho posto mano....„. E continua a parlare d' un certo negozio, in cui c' entrava la famiglia Pettener di Pirano, per il quale negozio dice di aver fatto parlare da persona religiosa al Grimani, il quale gli promise di far "risparmiar le spese alla povera gente„. Il religioso era il padre Onigo confessore di tutta la Cà Grimani. Consiglia perciò il fratello di venire a Venezia colle carte per sbrigare la faccenda.

Un anno dopo, addì 4 marzo, può dare qualche parola di conforto al fratello. Ecco come:

"Ho la consolazione di scrivervi, che resta assegnata a nostro nipote Pietro la Sargentina di Montona per il solito spazio di anni 5, e che momenti riceverete da Sua Eccel. Paolo Renier (benefattore divino) la Ducale. Nel Friuli non ve n'è altra prossima a vacare, e però si è assegnata questa come sicura e indicata. — Lo stesso padrone ha parlato per voi a S. E. il signor Leonardo Loredano per il capitanato di Barbana.[60])....

---

[60]) Com' è noto, i Loredan possedevano il feudo di Barbana e di Rachele (Castelnuovo) in Istria, ed avevano il diritto di scegliere i Capitani per la reggenza. I quali Capitani non avevano soltanto l'amministrazione del feudo, ma esercitavano anche il potere giudiziario, tanto

Il vostro debito per S. E. Renier è infinito ed è impossibile supplire in modo alcuno se non pregando Iddio per lui e per tutta l'Eccel.ma Casa.... Vi avviso di più che avevo comando da S. E. sino all'anno passato di proibirvi assolutamente qualunque regalo al medesimo. Me ne sono dimenticato, e mi si è ricordato dalla vostra ricevuta pochi giorni sono, in cui avete avvisato della barilla di moscato.... vi proibisco qualunque regalo al medesimo„. — E finisce col dire che assolutamente non ha "trovato un uomo simile, nè qui nè altrove....„

E in data 25 giugno dello stesso anno:

"Compatite la mia tardanza proveniente da male che soffro, di dolori continui ed al non saper a chi recapitare.„ — Aveva perduto l'amico Saetta, che pare si interessasse di inoltrargli le lettere. Dice di aver ricevute tutte quelle speditegli da Pirano, nè ha cosa alcuna di lamentarsi e dolersi di loro. "Ho male — soggiunge — e i miei dolori sono dolori colici.„ Dice che l'Ill.° Orazio Fini lo aveva molestato per danaro, ciò che gli dispiace, essendo "ridotto dal buon cuore tra l'incudine e il martello. La mia buona volontà — continua — di ajutar la casa quando potrò non deve fruttarmi inquietudini irragionevoli importune.... Sono uomo stanco dalle continue fatiche di animo e di corpo, e se mi viene data una piccola spinta di più conosco evidentemente di non poter più resistere.„ Le malore della famiglia lo angustiavano, e pare che tutti lo tormentassero, compreso il nipote Pietro, che allora si trovava a Venezia. Dice di aver fatto per la famiglia tutto quello che ha potuto. "È assicurato a quest' ora per voialtri — prosegue — e per li nepoti un capitale di 8000 ducati circa dopo la morte di mia moglie usufruttuaria, e legato strettamente in molti modi.„ Ciò doveva servire loro di norma, mentre li scongiura a non tormentarlo, tanto più che si riconosce "uomo affatto inabile e inutile per maneggi e affatto alieno di animo, così che, se anco S. E. Corner fosse in caso di comprare, io non farei in nessun modo questa figura„. Ma crede che Corner non

---

nel civile che nel penale, fino a determinati importi o reati. Nell'elenco di questi Capitani però non ho trovato il nome del Tartini, nipote al nostro Maestro. — Cfr. *Le Città e le Castella dell'Istria* di M. Tamaro, v. II, nella parte che tratta di *Barbana*, in fine.

comprerà, avendo già investiti tutti i capitali. Farà alla famiglia tutto il bene che potrà, ma non a modo di lei, ma come crederà egli opportuno.

Abbiamo del Tartini un' ultima lettera famigliare, scritta — 29 agosto 1769 — pochi mesi prima della sua morte, e che può considerarsi come un riassunto delle disposizioni di ultima sua volontà. È diretta ad un suo nipote. Eccola:

"Sia finalmente ringraziato e benedetto Dio, che dopo tante angustie di animo che ho sofferto, oltre a quelle del corpo, mi concede avanti morte la grazia unica e grande che gli ho chiesta, e che è la concordia e pace della famiglia.... Mi fate poi ridere, anche senza voglia, difendendomi a punta di spada dalle mie doglianze. Io non entro in scrutinio del fatto. Solamente vi pongo in considerazione un vecchio infermo, consumato d'animo e di corpo dalle fatiche, il quale aspettando la morte di giorno in giorno e dandosi fretta di stabilire non per sè, ma per voi tutti un vero bene, ha trovato urti, dissidj, contrasti ecc. Non siate tanto egoista....

"La investitura proposta dei beni del Marenzi ascendere a ducati 4000 e più, può aver l'effetto, se possono accordarsi le seguenti condizioni. Prima, io posso darvi i 1000 ducati di più dei 3000, ma non posso poi supplire a quanto mi ero esibito col Dott. Pietro. Tocca a voi altri fare lo scandaglio di ciò che vi torna più il conto (per me credo la investitura, ma mi rimetto). Seconda. Alla mia morte i miei mobili tutti vengono a voi altri, oltre quel poco danaro che può rimanermi per i miei bisogni. Se presentemente non posso supplire a tutto, certo è che se ora si determini la investitura, allora intendo che con i detti mobili e denaro (oltre altre cose in specie di valore) sia supplito per il Dott. Pietro a quanto ora non posso....

"Vi è un altro interesse a me raccomandato, non come principale ma come mediatore dal Pievano di San Vio, nella di cui parrocchia abita la figlia Vostra ecc. Egli mi dice che si pensa di estinguere l'annuo livello col capitale di Ducati 200, la qual cosa è ingiusta, perchè un vitalizio non dà che il 6% rispetto all'età della medesima, e il livello è di Ducati 24 che è il doppio. La credo ingiusta ancor io, benchè non

gliel' abbia confessato, e qui bisogna guardarsi molto bene di non urtare nel santuario, perchè allora niuna cosa fa prò. Siate cauti in questo per amore di Dio, perchè troppi sono gli esempli della maledizione divina su questo punto.

"Vi domando inoltre e sempre più, l' interesse posto in mano dal Sig.or Giuseppe in Trieste, dei due padre e figlia Bon. Finchè il medico consulta l' ammalato muore. Quei poveretti sono in miseria estrema. Vivono su questa speranza .... Ve lo raccomando (l' affare) efficacissimamente.

"Più presto verrete qui, più mi sarà caro. E se credete di poter venire con sollecitudine, fatevi fare una minuta del mio testamento dal Dott. Pietro, la sostanza del quale si è: che avendo io voluto eseguire il mio testamento *in vita*, non mi resta *in morte* che lasciare i miei mobili, e quel danaro che sarà trovato a' miei legittimi eredi di Pirano, in mancanza dei quali (si intendono i maschi) l'eredità passi ai Tartini di Firenze. Specificherò io poi le cose che ivi sono, e il come.„

Queste disposizioni testamentarie riguardano soltantò la sostanza mobile ed immobile del Maestro, mentre la musica manoscritta ed altri oggetti ei l' ha legati, in parte al suo scolaro Giulio Meneghini di Padova, [61]) e in parte al gran mastro delle poste, conte Turn Taxis. Tartini affidò inoltre al suo amico prof. Colombo [62]) l' opera letteraria **Delle Ragioni e**

---

[61]) Dalla famiglia Meneghini, questi cimelî passarono a quella dei signori Rampini, pure di Padova, che ancora li conserva. Nella esposizione musicale di Milano del 1881, da me veduta, il Sig.or Ettore Rampini espose in una vetrina il violino prediletto del Maestro, la sua maschera in cera vergine fatta dal naturale. Inoltre vi era un' incisione che rappresentava il Tartini dormente e che sogna di vedere il diavolo che gli fa la celebre suonata. L' incisione portava il titolo: *Le songe de Tartini* dell' I. lith. de Delpech. Ci era anche un acquerello rappresentante Tartini seduto col violino dinanzi ad un legio su cui è posta una carta di musica. Il maestro porta una calza bleu in testa, un fazzoletto al collo. Tiene con una mano il violino che poggia sul ginocchio destro, e coll' altra l' arco in senso verticale. C' era inoltre l' arco da lui rimodernato, l' *Elogio* di Vallotti e 59 concerti del Maestro.

[62]) L' Ab. Giovanni Alberto Colombo insegnava astronomia e fisica nell' Università di Padova fin dal 1746. Vedi il mio studio su G. R. Carli inserito negli *Atti e Memorie* del 1895, cap. XI.

delle Proporzioni, libri sei, perchè ne curasse la stampa; ma il Colombo morì poco di poi, e il ms. andò perduto. Se non che, parte di quel ms. o i materiali che servirono a quell'opera, si trovano conservati nell' Archivio comunale di Pirano.

Delle opere, si musicali che letterarie, del nostro Maestro, s'è incaricato di parlare, con vera competenza, il chiarissimo Sig.or maestro Wieselberger; a me basti di riaffermare che il Tartini, anche quando era cessata in lui la vigoria della fibra del suonare il violino, non cessò per questo dall'occuparsi incessantemente collo studio, non pure della musica, ma anche della filosofia antica; per non dire che egli continuò fino all' ultimo a fare scuola, e a comporre musica per la Cappella del Santo, dove si conserva, in parte, ancora inedita. [63]) Onde si può dire che pochi al par di lui seppero fare buon uso del tempo, durante i quasi 50 anni di sua dimora a Padova; essendo noto eziandio che, quantunque egli non avesse altro obbligo che quello di suonare nelle solennità principali alla chiesa del Santo, tuttavia il suo zelo per le sacre funzioni non gli faceva misurare i giorni di lavoro. [64]) Ed anche fatto vecchio, ad onta dei suoi deboli nervi, lasciava rare volte passare la settimana senza suonare almeno una volta, e ciò per devozione a S. Antonio suo patrono. [65])

Sopra tutto la scuola di violino e di contrappunto non gli dava tregua, tanti erano gli scolari d' Italia e di fuori che accorrevano a lui, per apprendervi l'arte .... "Per mesi e mesi — scrive al conte Giordano Riccati (27 / VIII / 1761) — ho

---

[63]) Così il Tebaldini nell' op. cit. — Era desiderio del Comitato per l' erezione del monumento a Tartini di far eseguire alla "Filarmonica„ di Trieste della musica tartiniana non ancora conosciuta dai moderni, e perciò si rivolse alla Presidenza dell' Arca del Santo a Padova per avere qualche Concerto o Sonata; ma non si ebbe compiacente adesione. Ciò è rincresciuto, tanto più che, inaugurandosi la passata primavera la Mostra tiepolesca a Venezia, venne eseguita della musica tartiniana, elargita dalla prefata Presidenza.

[64]) Si racconta che il Maestro andasse ancora in vecchia età nel Duomo di Padova, per suonare quivi l' adagio della sua sonata chiamata "Imperator„. — Così il Fayolle citato dal Wasielewski.

[65]) Così il Gerber, citato dal Wasielewski.

dovuto dar lezione mattina e dopo pranzo, cosa non più succeduta in mia vita, nè mai da me voluta, se non che in questo tempo, ma per forza. Si immagini Ella se dopo quasi sette ore continue della mattina, e tre ore dopo pranzo, rimanga voglia e forza per qualunque altra cosa ad un uomo di settanta anni. Mi compatisca, che in mia coscienza só di meritarlo.„ Ed è così che occupava i suoi giorni, non concedendosi che poche e fugaci ore di svago. Scrivendo, infatti, allo stesso Conte (7 / VI / '61) in altro incontro, esclama: "Per risponderle, necessariamente ho dovuto aspettare il giorno d'oggi, che è Domenica, in cui come festa e vacanza, ho qualche ora di libertà per le cose mie; tutto il resto per gli altri.„

Solo in autunno si permetteva qualche mese di villeggiatura campestre; ma anche di questo spasso innocente non potè sempre approfittare, sia perchè colto lui stesso da qualche acciacco, sia per le frequenti malattie della moglie, cui egli assisteva con estrema pazienza. Avviene quindi che mentre ringrazia il predetto Conte (11 / XI / '60) dell'invito fattogli di passare l'ottobre in sua compagnia nella di lui villa di Castelfranco, dove avevano da disputare sopra alcune teorie musicali, si scusa al tempo stesso di non essere potuto andarci, perchè la moglie dall'aprile fino a tutto l'ottobre era stata gravemente malata, e appena in novembre cominciava a rimettersi alquanto. Altrettanto era succeduto nei due anni precedenti, in causa dei "travagli gravissimi„ ond'era stato colpito (lett. 3 / VII / '60).

Malgrado tante avversità, egli continua tuttavia a mantenere, con robustezza di pensiero, la sua corrispondenza scientifica, fino quasi alla vigilia della sua morte — come ne fa prova il suo epistolario, che ci è rimasto, col conte Riccati.

L'anno '68 poi gli fu particolarmente fatale. È sempre lui che scrive al solito amico (30 / V) : "... Dopo un attacco di paralisi convulsiva, provenuto da un raffreddore di quasi sei mesi e conseguita da una costipazione più pericolosa della paralisi stessa. Insomma ho contrastato col male per quasi dieci mesi continui, quasi che non bastasse per un grave male la mia età d'anni settantasei.„ Che se Dio lo vuole ancor vivo, non si sente intieramente sano. La sua testa non è "ancora rimessa in tuono„ e l'accennatagli esperienza "richiede

organi affatto pronti e non ingombrati„ come attualmente sono le sue orecchie.

Un mese dopo si trovava ancora fra letto e lettuccio, ma sperava di rimettersi, ed allora prometteva che avrebbe istituita "la prova con tutta quella diligenza di cui„ sarebbe stato capace; ed anzi voleva scegliere "alla prova qualche persona per finezza d'udito ed esperienza di suoni affatto propria al bisogno„ acciò il suo "veneratissimo Padrone sia sicuro di quanto .... succederà„ in suo rispetto.

Di quale esperimento — certamente acustico — si tratti, non saprei dire; ma questa è l'ultima lettera del Tartini al conte Riccati.

Sembra che egli non si rimettesse più in salute, chè agli acciacchi della grave età si aggiunse un nuovo malore, e di quelli che non perdonano. Si fu appunto un carcinoma ad un piede, che, dopo averlo fatto molto soffrire, lo trasse al sepolcro. Il che avvenne il giorno 26 febbraio 1770, dopo essere vissuto 77 anni, 9 mesi e 18 giorni.

Negli ultimi momenti fu affettuosamente assistito dal suo scolare Nardini, che espressamente corse da Livorno, non appena ebbe sentore della grave malattia dell'amato maestro.

V.

Non è esagerato il dire che tutta Padova fu commossa all' annunzio della morte di Giuseppe Tartini, tanto era ben amato e stimato da tutti. Particolarmente i suoi scolari, e n'ebbe molti e di valenti e di ogni parte dell' Europa, sentirono con dolore la perdita del loro precettore. Uno di questi, Andrea Roberti degli Almari, scriveva (6 / III / '70), da Sinigaglia, al P. Vallotti: [66])

"Non si meravigli, se io prendo l' ardire d' incomodarla con questa mia, ma la sorpresa che mi ha recato una lettera scrittami da Ferrara che il 26 Febbraro mancasse di vivere Tartini, mio maestro, ed amico di Cuore, mi ha reso una passione d' animo sensibilissima per tutti i motivi, che non posso far a meno di compiangere una perdita sì dolorosa ed inaspettata. Prego ben di Cuore, che ella mi facci la finezza di sapermi dire, cosa è stata la sua Malattia, sua Morte, e sua disposizione de' suoi beni, e dell' Opere inedite cosa à lasciato detto che se ne faccia; mi duole di non esser corso a rivedere sì degno Uomo, tanto più che in una delle sue ultime lettere desiderava rivedermi.

"Oh quanto à perduto la Musica per la sua esecuzione; e non vè ne pure un scolare, che sappia i Caratteri diversi che à la Musica; ma la providenza così à permesso conviene chinare il Capo..... (?) è il solo che per la scienza della Musica possa riparare il danno, e prego Iddio che lo muova a ciò fare, per il bene comune, e gloria della nostra Italia." [67]).

---

[66]) Il brano di lettera è riportato dal Tebaldini.

[67]) Fra le memorie e le carte — soggiunge il Tebaldini — appartenenti al P. Vallotti trovasi pure una lettera d. d. 4 novembre 1776 scritta dal P. Giambattista Gregis Penitenziere al Santuario di Loreto, con la quale a nome del maestro Basily si indirizza al Vallotti medesimo perchè

Fra le rare doti, infatti, dell' animo del Tartini spiccava ancor quella d'una benevolenza paterna verso i suoi scolari, ai quali, se poveri, impartiva gratuite lezioni, e li assisteva nei loro bisogni. Scrivendo al più volte ricordato conte Riccati (11 / XI / '60) gli include una lettera per il suo scolare Zardoni, cui prega di chiamarlo a sè e di esortarlo "paternamente a voler studiare davvero, e corrispondere al talento che ha avuto da Dio per cui se vuole può diventare un uomo celebre„. — Un altro suo scolare tedesco, Giovanni Amadio Naumann, che dalla Sassonia era venuto a Padova quasi fanciullo e povero, e che trovò nel nostro Tartini un protettore efficace dalle persecuzioni che al tapinello faceva subire uno svedese stravagante e crudele, così racconta un discorso che gli avrebbe tenuto il Maestro: [68])

"Caro figliolo, io sono certo che in te non si alleva un guastamestieri in danno dell' arte; se però tu sei risoluto di farti un giorno artista vero e grande, abbiti sempre innanzi questa immagine. Figurati una rupe alta ed erta, e in sulla cima due templi, splendidissimi. Sei ancora giù nella valle, e già la vista loro t' esalta: in un tratto il loro fulgore t'abbaglia così, che a guardarvi per entro a lungo facilmente ne acciechi e ti smarrisci. Dei due templi, uno è dell' *arte*, l'altro di *sapienza*. Tra queste due è stretta amistà; anzi al tempio dell' arte non giungi che attraverso quello di sapienza, laddove a quest'ultimo conduce anche un proprio sentiero, che poi non è parallelo con l' altro. Giù nella valle aspettano sacerdoti e sacerdotesse, che s' offrono guide al pellegrino. La virtù, la ragione scrutinatrice e la prudenza sua figliuola, scorgono al tempio di sapienza; a quello dell' arte menano diligenza, riflessione ed entusiasmo,

---

desideroso "d'aver nelle mani alcune risoluzioni di contrappunto fatte negli ultimi anni di sua vita dal Valentissimo Sig.or Tartini di buona memoria.„ Di più desidera il Basily di sapere di certo Padre Colombo non sapendo egli stesso di che istituto egli sia, il quale unitamente al mentovato Sig.or Tartini hanno scritto sopra l' armonia.

---

[68]) Il discorso è riferito in tedesco nel libro di A. E. Meissner, *Bruchstuecke zur Biographie I. G. Naumann's*, Praga, 1803. La traduzione è riportata dall' *Archeografo Triestino* — nuova serie, vol. X., f. III-IV.

ma senza il purgato giudizio. Per disgrazia, l'arte e la sapienza hanno due sorellastre, l'arte falsa e la falsa sapienza, infinitamente da meno a valor vero, benchè più volte nell' esteriore tengano con loro una somiglianza fallace. Anche a queste furono innalzati templi a piè del monte: vi tirano presunzion di sè stesso, illusione e voluttà; e sebbene in sulle prime tu sia rapito dal raggiare de' templi veri, pure i giovani pellegrini traviano troppo spesso ne' falsi, mentre si promettevano di penetrare in quegli altri. A chi sbaglia la retta via fino dalla pianura, e a scansar greppi e fatiche piglia il sentiero morbido e fiorito, manco un barlume si mostra della sapienza e dell' arte celeste. Senonchè pur chi sceglie prudentemente la via retta e gagliardamente la percorre, anche questi deve sostenere parecchie prove prima di ottenere l' intento. Sopra tutto egli è forza passare al tempio di sapienza per il sacro bosco della *religione;* alla quale poichè abbiamo sacrificato di cuore convinto, ella non ci abbandona mai più nel restante del nostro pellegrinaggio: essa nostro sostegno ne' barcolli, essa nostra consolatrice nelle sventure: ci ammonisce dall' imbaldanzire nella fortuna, e finalmente prosperosi ci adduce nel sacrario della sapienza. Se da questa intendiamo poi alla meta dell' arte divina, ben ci compensano, più s' avanza, gioie tanto maggiori e indicibili; ma proprio queste recano sempre seco alcune gocce d' amaro, ancorachè benefico, assenzio. Poichè più ingentiliscono i nostri concetti, e più si innalzano i nostri ideali; più sentiamo in noi quella nobile smania d'artista, che non ci lascia mai contentare a pieno; e mai s' incarna perfettamente ciò che innanzi allo spirito ci balena. In questa condizion d' animo, veramente noi siamo già presso all' apice della gloria; quando ci si mette a' fianchi lo scoramento che, celandosi sotto abito di modestia, tenta allontanarcene. Ancora pochi passi a ritroso, ed eccoci ricaduti nella valle per sempre; ma se pur teniamo il fermo, se perveniamo alla gloria, non dobbiamo indugiarci troppo e di proposito nel suo santuario, perchè un' altra pericolosa nemica, la contentezza, paga di sè medesima, ci s' accosta, e intrattenendoci, ci fa più negligenti a progredire e anche minori di valuta. Superato pur questo pericolo, badiamoci quivi soltanto quel che bisogna a leggerci

i nomi di coloro che vi stanno segnalati e per attingere alle opere loro nuovo zelo del bene: non si procacci troppo facilmente il plauso de' contemporanei, restiamo devoti all'arte per lei stessa con ardore e fedeltà, chè allora nuova forza ci avviva per salire più alto. Quivi finalmente si mostra aperto il sovrano magistero del tempio dell'arte, e sebbene manco allora, nè col più vivo zelo, nè con la massima fortuna, potremmo abbracciar mai tutta la diva; tuttavia, a lei vicini, riscaldati dal suo fulgore, penetrati dalla sua virtù, ne diverremo sacerdoti, e coglieremo premio infinito per l'operata fatica.„

Da questo brano, come da altre particolarità della vita, anche artistica, del nostro Tartini, si deduce quanto egli fosse proclive ad un certo misticismo. La stessa sua sonata *Il trillo del Diavolo* — sortita dalla sua mente in seguito ad impressioni ricevute in sogno — viene in appoggio di questo criterio, nel senso di dimostrare quanto volentieri l'artista si appoggiasse a certi oggetti fantastici.

Il racconto di questo sogno, che ne fa il La Lande, a cui l'avrebbe riferito il Tartini stesso, è troppo noto; sarà forse meglio di ripeterlo in poesia, come lo porge il Tagliapietra nel terzo ed ultimo canto del suo poemetto — se non altro come doveroso tributo, in questa solenne circostanza, ad un mio illustre concittadino, da qualche anno rapito ai vivi, che con slancio di poeta e con passione di dilettante musicale, trattò il patriottico soggetto.

Il Tartini, dunque, mentre dormiva nella sua cella del convento d'Assisi, vede comparirsi in sogno uno spirito folletto, in attitudine di vegliare al suo fianco. Questi

. . . . . visto appena
L'appeso vïolin, s'alza e lo prende
Chè di tentarne il suon vaghezza il mena.

Già le corde ne pizzica, e discende
Per la tastiera coll'adunca mano
In una serie di cadenze orrende.

Lo Stradivario mio guasti, o profano,
Gridò Tartini irato: All'alme prave
Serba lo strazio del tuo suon villano.

E lo sgridato a lui si volse grave:
Al tuo cospetto in me Satana vedi
Che al suon ti sfida, e di rival non pave.

Per poco il tuo strumento a me concedi,
Ond' io farotti udir tal sinfonia,
Qual tu non pensi, nè possibil credi.

E 'l diavolo con le unghie e l' arco apria
La sua sonata in modi sì novelli,
Che estatico stupor l' uomo rapia.

Ai gravi accordi, peregrini e belli,
Fusi insieme con tale arte e vaghezza
Da vincer quanti al paragon ne appelli,

Un adagio seguia pien di dolcezza
E sostenuto da maestra arcata,
Onde l' alma invadea novella ebbrezza.

V' era espressa la pace, onde beata
L' anima visse pria che a' crudi lupi
Degli appetiti in preda fosse data.

Ma i primi del desir battiti cupi
Si sentian delle corde al movimento
Fremer qual nembo chiuso infra dirupi.

Il mastro, oprando allor sommo portento,
Rende i concetti sì facondi e veri,
Ch' è pöema e pittura il suo concento.

E nei passaggi inaspettati e alteri
Sue terribili frasi rivestendo
Dei più sublimi armonici misteri,

L' alta tragedia gli venia pingendo
Delle angeliche schiere insuperbite,
Anzi 'l tuono del Re santo e tremendo.

S' ode il nembo ruggire, onde ferite
Dalle celesti folgori e travolte
Piomban d' abisso entro alle gole ignite.

S' odon gli sforzi, onde impossenti e stolte,
Riconquistarsi i seggi delle stelle
Tentan, scrollando le tartaree vôlte.

Sembra l' Etna che tuona, errompe e svelle
Ingenti massi e lave ardenti effonde
Sterminatrici di campagne belle;

Il mar che pulsa dirupate sponde,
E lo Samum che volve pel deserto
Flutti e nembi di sabbia, e il ciel nasconde.

Finia Satan l' ardito suo concerto,
Favellando a colui con un sogghigno:
Sorgi! alla gloria io t' ho l' arringo aperto.

Eccoti illeso il musicale ordigno;
E, se la verità dir non ti grava,
Dirai che in arte io non ti fui padrigno.

E Satana sui gran vanni s' alzava
Disparendo al sognante, che in sussulto
Affannoso, atterrito si destava.

Ma nel mezzo sentìa del suo tumulto
Come un' eco di quel suono ideale
Vibrar nell' alma da strumento occulto.

Egli ratto impugnò l' arco fatale
A svolgere le arcane melòdie
Crëate dallo spirito infernale.

Mentr' ei per ardue ed intentate vie
Lo musicale alto problema scioglie
E ne impronta le vergini armonie,

Ecco, improvviso all' estro sacro il toglie
Un frettoloso accorrer di persone,
Indi un frequente battere alle soglie.

Turbato ei cessa il suon, l' arco depone;
Ma tituba d' aprir la chiusa cella,
E nel silenzio ad ascoltar si pone;

Chè la memoria in lui si rinnovella
De la vigilia e l'aspra che successe
Dentro al suo core subita procella.

L'occupavano torbide e sconnesse
Le immagini de' sogni, e dall'obblio
Le care note volea salve, e impresse....

Non sembra una favola delle *Mille e una notte*, oppure l'invocazione diabolica del Faust? Eppure il Tartini poteva essere perfettamente persuaso della verità del suo sogno, come un uomo che, in seguito ad allucinazioni, crede d'aver veduto o parlato a degli spiriti. Certo che egli teneva, come una memoria dell'incidente sognato, appesa di prospetto alla porta la *Sonata del Diavolo*.[69])

Del resto, il misticismo del Tartini non si scompagnava da una forte e delicata sensibilità dell'animo; tanto è vero che se tutti concorrono a rappresentarci l'uomo sommamente religioso,[70]) rassegnato agli insulti della fortuna, semplice nel costume, limitato nel vivere, caritatevole fino a profondere il suo, soccorritore tacito di abbandonate donzelle, di vedove e di orfani, cui faceva ammaestrare nelle massime religiose; questa stessa sensibilità gli era di stimolo e di guida nelle sue composizioni artistiche o nell'apprezzare le altrui.

Gabrielle Fantoni, nella sua *Storia universale del Canto*,[71]) parlando appunto di codesta sensibilità del Tartini, esce col seguente giudizio: "È mirabile... vedere quel calcolatore tranquillo innanzi le più astruse ricerche della scienza, meravigliare alla

---

[69]) Racconta il medesimo anche il letterato tedesco Cristoforo Gottlieb Murr nel Gerber. — Così il Wasielewski.

[70]) Il suo biografo elogista Ab. Fanzago dice che egli era "erudito nella storia sacra e profana, nella cronologia e nella geografia, a discernere la buona poesia avvedutissimo; persino era addottrinato in teologia, così che più volte prese la penna contro l'audace empietà del secolo libertino.... e guarantì valorosamente i reverendi misteri di nostra credulità.„

[71]) Milano, Battezzati, 1875, vol. I, pag. 275.

sua volta ed esaltarsi per poche note facilmente e spontaneamente cantabili. Eccone la sua confessione, che meglio di ogni altro giudizio, nella materia in cui riguardiamo un tal metodista, lo caratterizza.

"L' anno decimoquarto del secolo presente (1714), nel dramma che si rappresentava in Ancona, v' era su 'l principio dell' atto terzo una riga di recitativo con accompagnamento da altri strumenti che dal basso, per cui tanto in noi professori quanto negli ascoltanti si destava una tale e tanta commozione d' animo, che tutti si guardavano in faccia l' un l' altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi L' effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno), ma di un certo rigore e freddo nel sangue che di fatto turbava l' animo. Tredici volte si recitò il dramma, e sempre seguì l' effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l' uditorio tutto si apparecchiava a godere l' effetto."

"Ecco il gran trattatista — soggiunge il Fantoni — il sacerdote delle melodie che s' umilia confuso a un semplice raggio della divinità pura del canto."

Sembra, dopo ciò, che il nostro Maestro, trovandosi nel suo mondo musicale quasi interamente sotto l' influenza del *pathos* ecclesiastico, cercasse di distrarre e sovraeccitare la propria fantasia per vie artificiali, ogni qualvolta desiderava sottrarsi alla sfera che lo signoreggiava. Con ciò si spiega la sua tendenza di attingere dai poeti le ispirazioni della musica che componeva e il sentimento che ci metteva nell' eseguirla. "Prima di mettersi a scrivere — ci ricorda l' Algarotti [72]) — è solito a leggere una qualche composizione del Petrarca, con cui per la finezza del sentimento simpatizza di molto, e ciò per avere dinanzi una data cosa da dipingere con le varie modificazioni che l' accompagnano, e non perder mai d' occhio il motivo, o il soggetto." Questa abitudine del Tartini indica però nello stesso tempo una proprietà del suo animo, secondo

---

[72]) Citato dallo Stancovich.

la quale non poteva essere, per certe composizioni, musicalmente attivo che sotto l'influsso diretto di poetiche visioni. Una prova si è ch'egli soleva anche metter qualche motto sopra i singoli pezzi delle sue composizioni, motto che esprimeva, talvolta, in guisa misteriosa, appositamente inventata ed in cifre del tutto inintelligibili per i profani. Il maestro Melchiore Balbi di Padova possedeva la chiave di questa scrittura. Così si spiega l'iscrizione per una frase da sonata "Ombra sacra„, per un'altra "Volgete il riso in pianto o mie pupille„. Il Tebaldini conferma tutto ciò, e nell'elenco che ci dà delle opere del nostro Maestro, conservate nell'archivio della Veneranda Arca del Santo, si riscontra questo sistema.

Il celebre violinista polacco Lipinsky, che fu a Trieste nel 1818, e si produsse nella residenza del Governatore, trovò uno degli ultimi allievi di Tartini nella persona dell'avvocato Costantino Mazzorana, già fatto vecchio. Il Lipinsky si mostrò molto desideroso di conoscere il sistema di suonare tenuto dal violinista piranese. Il Mazzorana, per la tarda età, non potè appagare il virtuoso polacco; ma estratto un pezzo di musica tartiniana, gliela porse perchè l'eseguisse. Il Lipinsky si mise all'opera; ma il vecchio, scuotendo la testa, significava che così non andava suonato. Siccome non potevano intendersi, il Mazzorana disse all'altro: "Legga ad alta voce questi versi, fino ad imprimersene il significato bene in mente; poi, coll'ispirazione ricevuta, si metta a suonare.„ — Di fatti il pezzo portava nell'intestata una o più quartine, o un sonetto che fosse. Il Lipinsky obbedì, poi suonò con tanto slancio il pezzo di prima, che il Mazzorana, scattando dalla poltrona, battè le mani, gridando: "Così va suonato! così va suonato!„[73]) — Questo fatto dimostrerebbe, come dal maestro il sistema passasse agli scolari, nel senso che a loro si raccomandasse di ispirarsi alla buona poesia, per formarsi il sentimento musicale.

---

[73]) Questo aneddoto mi venne raccontato dal Dott. Tagliapietra, appassionatissimo di musica e autore della nota Cantica. Il fatto è ricordato anche dal Caprin nel suo libro *I nostri nonni* a pag. 139.

Vasta e profonda fu la considerazione che del Tartini ebbero i più specchiati ingegni del secolo. Infatti tennero con lui corrispondenza un Lodovico Barbieri, un P. Gian Battista Martini, [74]) un conte G. Riccati, un F. Algarotti, un Rameau, un Jacquier, un Leiseur, un de La Lande, un d'Alembert, un Beccaria, un Nolet, un Eulero, e parecchi altri eruditissimi personaggi. Così avveniva che insorgendo taluna questione musicale di qualche rilievo, venisse ricercato il suo giudizio, ritenuto sempre autorevole.

A cagion d'esempio, nel 1732 era sorta una polemica vivace, che poi durò qualche anno appresso, fra il P. Martini, D. F. Redi, maestro della Cappella di Loreto, ed altri dotti musicisti, intorno alla soluzione di un Canone di Giovanni Animuccia, trovato in una cantoria del detto Santuario. Ora, come avviene in sì fatte dispute, chi si schierò in favore del P. Martini, che è quanto dire in favore della soluzione che egli aveva data, e chi contro. Tra i primi, si schierò col P. Vallotti anche il nostro Maestro; il quale, scrivendo al P. Martini (12/IX/1733), dopo aver detto che egli aveva "tanta ragione, che quasi è vergogna il metterlo in disputa„, soggiunse con tutta umiltà: "Io non mi pongo in riga nè di giudice, nè di critico, perchè son lontano affatto dall'esserne capace; e solamente mi consolo d'aver veduto in questa occasione, come si dovrebbe studiare: gloria per V. R. e vergogna per me. La ringrazio intanto con tutto il cuore del particolarissimo favore che mi ha fatto in questa congiuntura ecc.„.

Ma questa sua umiltà o modestia non la scompagnava mai però da quell'adeguata coscienza che egli aveva del proprio valore. Non si lasciava montare il cervello dagli applausi e dagli onori, come avvenne di tanti altri artisti; ma non per questo si adagiava facilmente, senza esserne prima convinto, alle opinioni altrui; anzi insisteva con fermezza,

---

[74]) Venne pubblicata una parte della corrispondenza del Tartini con questo celebre Frate dall'avv. Federico Parisini, bibliotecario del Liceo musicale di Bologna. — V. *Carteggio inedito del P. G. B. Martini coi più celebri musicisti del suo tempo*, vol. I, Bologna, Zanichelli.

che rasentava la cocciutaggine, nelle proprie idee, cui difendeva con impeto e calore. Non per nulla appartenne anche il Tartini a quella schiera d'artisti riconosciuta in ogni tempo *irritabile genus*, per eccellenza. La qual debolezza, del resto, era da lui riconosciuta con tutta ingenuità. Scrivendo al P. Martini (19/V/1750) — a proposito delle sue nuove teorie su l'armonia, fondate dopo la scoperta del *terzo suono* — esce con questa confessione: "Vo.ra Riv.za non dubiti che io mi affatichi nel rispondere alle difficoltà, perchè per me è lo stesso che discorrere, e solamente la prego di cuore a compatirmi nel mio difetto, che è un certo impeto naturale in tutte le mie ationi. Con questo impeto parlo, scrivo, mangio, cammino e faccio tutto. Sorpassino dunque le espressioni impetuose delle mie risposte, se qualche volta inavvertentemente mi sfuggono: sì perchè infatti non me ne accorgo, sì perchè in sostanza nell'animo mio tengo me stesso e la mia lingua sotto il piede loro„.

È noto che il Tartini, prima di dare alle stampe il suo *Trattato di musica* (1754), lo inviasse al P. Martini. Nella lettera che lo accompagna (12/III/1751), fra altro dice, "che della verità che risulterà dall'esame del trattato.... e dalla scoperta, che indi ne viene, risulterà tale, e tanta gloria, alla musica, che nulla più. In oltre sappia, che dietro lo stesso mio trattato faccio toccar con mano, qual era veramente la scienza armonica professata da quei tali filosofi, e in conseguenza discuopro (per ora in parte) quel mistero e segreto che hanno custodito con somma gelosia.„ Gli rincresce soltanto che l'affluenza dei troppi scolari non gli permettesse di recarsi a Bologna.

Successivamente (5/XI/'51), ringraziando lo stesso Padre che si era messo ad esaminare il suo Trattato, gli ricorda: "Sia pur tra noi il patto espresso di proceder con tutto il rigore pel presente affare, et io, che giornalmente esamino il Trattato, sarò il primo, quando vi trovi qualche errore, a farglielo avvertire. Quando poi non vi sia, mi deve esser lecito e necessario di spiegarmi con tutta libertà.„ E più innanzi lo prega di guardarsi da certo pregiudizio, come sarebbe quello "che ora salti fuori un sonatorello di violino, e

che pretenda non solo di vedere e saper ciò, che non han veduto nè scoperto tali uomini, ma di più si vaglia dell' Armonia per scoprire ciò, che non ha potuto scoprire per tanti secoli il dotto matematico mondo....„ E conchiude: "Ma se Dio per sua maggior gloria vuol adoperare una mascella d' Asino (e sono io) per confondere la superbia altrui, temeremo forse, che la mascella d' Asino non faccia l' effetto propostosi da Dio? Questa è la verità del caso presente....„

Non seguiremo il nostro violista in questa corrispondenza scientifica, sia perchè essa si stacca dal nostro assunto, sia perchè essa presenta un molto relativo interesse. Basti dire che il Tartini non aveva scritto il suo trattato "per la musica pratica„, ma "per provare la quadratura del circolo per mezzo del terzo suono!„ (lett. 14/IV/'52).

Era impossibile l' intendersi, e di fatti nè col P. Martini nè col dott. Balbi egli venne ad una pratica soluzione delle sue teorie, le quali, più tardi, cioè dopo la pubblicazione del Trattato, furono contradette, pubblicamente, e dal Serre, e dal Rousseau [75]) e, privatamente, dal conte Riccati.

Questa della quadratura del circolo fu una vera fissazione del nostro Tartini, che non gli dette pace e che l' occupò, non senza tormento, molti anni della sua vita. E s' impennava alle opposizioni, scrivendo lunghe epistole, o, come allora si chiamavano, dissertazioni.

"E che? — esclama egli al marchese Angelo Gabrielli (6/II/'60) — è forse il primo esempio di un uomo, che o per sorte o per talento ha scoperto o veduto ciò che non han

---

[75]) Veramente il filosofo ginevrino fu colto in contraddizione, in quanto che nel suo *Dict. de Musique* (Paris, 1768, p. 237) alla parola *Harmonie*, dopo aver esposto le opinioni di Rameau e di Morsenne sull' armonia, dice: "M. Tartini, partant d'une experience plus neuve, plus delicate, et non moins certain, est pervenu a des conclusions assez semblables par un chamin tout opposè„ — ed a pag. 475 alla parola *Systeme*, aggiunge: "Il n'en est pas de même de celui, de l'illustre Tartini, don il me reste a parler: le quel etant écrit en longue éntrangére, souvant profond, et toujours diffus, n'est à portée d'ètre consultè, que de peu des gens, dont même la plupart sont rebutès par l'obscuritè du livre, avant d'en pouvoir sentir les beautés.„

potuto gli uomini dotti e colti? Tutti e poi tutti devono ascoltarsi, ed io in Venezia pagava il mio trairo a quei tali ciechi suonatori di Violino perchè anche da questi ho molto imparato „ — E ciò perchè il conte Giordano Riccati aveva dato in una sua dissertazione il seguente giudizio: "È superfluo il principio del circolo che ha tanto che fare coll' accordo de' suoni, quanto con l'accordo dei colori e degli odori.„

Ed il conte Riccati se ne intendeva: chè egli si procacciò una fama imperitura e come matematico, e come architetto e come musicista. Fu il primo che prese in disamina e diede leggi sopra di una membrana oscillante, o meglio di una pelle distesa, nei suoi saggi dell'Accademia di Padova (t. I, 1786); e scrisse pure un altro pregevolissimo libro sulle corde, e precisamente: "Delle corde ovvero delle fibre elastiche„ (Bologna, 1767).

La divergenza di opinioni fra il Tartini e il Riccati non causò però alcuna ostilità fra di loro, anzi concorse a renderli amici rispettosi l'uno dell'altro, tanto è vero che il Conte, come s'è veduto, invitava nella sua villeggiatura di Castelfranco il nostro Maestro, il quale, d'altronde, era troppo buono per oltrepassare i limiti d'un' onesta e pulita corrispondenza. Ancora nei primordî del loro commercio epistolare, il Maestro si scusa col Conte, al quale dice: "....scrivendo io come parlo, e scrivendo a precipizio per mancanza di tempo, non si formalizzi il signor Conte di qualche mia vibrata espressione, e separi per carità il Tartini professore di Musica e versato quaranta e più anni in queste materie, dal Tartini che per grazia di Dio sa i suoi doveri verso la Nobiltà in genere, colta in ispecie e per altre mille ragioni verso il signor conte Giordano, in individuo.„

Ma questo rispetto non gli impediva di star saldo nelle sue opinioni, e continuando collo stesso Conte la disputa, esce una volta (31/III/'60) colle precise: "Niuno più di me stima il P. Vallotti, non per questo gli accordo il di lui dissonante sistema, e qualche altra proporzione relativa al sistema consonante, perchè la ragione e il fatto gli sta contro; non io, che anzi lo venero sopra tutti, e lo amo di amicizia cordiale.„

E lamentandosi una volta il Riccati che il Maestro gliele dava "molto brusche„ rispetto ad una sua "esposizione„ quest' ultimo esclamava (4/V/'60): "Questa frase mi mortifica se proviene dall' aver io esposto il mio sentimento con modo improprio, e se questo è, le domando mille volte perdono, e la N. V. mel deve concedere più che volentieri, perchè assolutamente per mia volontà sono incapace di esprimermi in qualunque modo offensivo non solo con un suo pari, ma nemen con chi sia meno di me. Caro signor Conte, si ricordi che nella prima lettera che ebbi l'onore di scriverle, confessai sinceramente questo mio impeto di parlare anche famigliarmente e di cose indifferenti, e come che scrivo correntemente nel modo con cui parlo, niente più facile che mi succeda involontàriamente qualche espressione gagliarda. Se fossimo tra noi in conferenza verbale la N. V. ne sentirebbe qualche volta di belle brutte. No; sorpassi questo mio difetto involontario, e non ci abbadi nemmeno.„

I dubbî, dunque, e le confutazioni del P. Martini e del dott. Balbi non arrestarono il Tartini dal pubblicare il suo *Trattato di musica*, come l' aveva redatto, spinto a ciò, come dice in prefazione, dal conte Decio Agostino Trento, ottimo dilettante di musica. Egli sostenne perciò una spesa non tanto irrilevante, rimettendone, come il solito dei letterati italiani, non pochi di propria tasca. In questo incontro, anzi, si raccomanda all' amico e conterraneo suo, G. R. Carli, colle seguenti lettere: [76])

"Ecco a V. S. Ill.ma dodici copie del mio libro, finalmente pubblicato, in cui ho due gravi interessi, che sinceramente a V. S. Ill.ma confido. Non avendo io potuto evitare la di lui stampa, e però scelto il minor male di volerlo stampato sotto gli occhi miei, ho dovuto farmi responsabile alla stamperia di

---

[76]) Le due lettere che seguono mi furono cortesemente favorite dal tanto compianto prof. C. Combi, il quale di suo pugno le trascrisse dal 1 vol. dell' epistolario ms. di G. R. Carli. La prima è datata da Padova 17 agosto 1754, la seconda *idem* 19 ottobre dello stesso anno. Sono indirizzate a Milano.

questo Seminario (aliena dalla stampa di musica) di qualunque danno gliene possa venire. Perciò se il libro ha esito, l' utile è del Seminario ; se non l' ha, il danno è mio. V. S. Ill.ma vede chiaramente il primo mio interesse per l' esito del libro. Il secondo riguarda la sostanza delle cose contenute: cose nove in genere fisico e dimostrativo, e, se non affatto nove in sè stesse, certamente nove nel linguaggio, nel metodo e nell' applicazione. Sono sicuro che, come non avrò opposizione tra' musici, devo averne tra' matematici, sebbene io mi sia governato con molta prudenza. Perchè, quanto appartiene al genere dimostrativo, l' ho voluto esaminato per mesi ed anni da uomini insigni, cogniti a V. S. Ill.ma e al dotto mondo. Non si è trovato mai il minimo paralogismo, e solamente si è fatta qualche difficoltà sopra i termini, dei quali alle volte mi valgo, diversi dal comune linguaggio, ma sempre spiegati. In questo senso possono darsi nel mio trattato paralogismi di parole senza che vi siano nelle cose, e ciò rispetto al linguaggio comune de' matematici. non mai rispetto al mio linguaggio. Insomma intoppo d' ordine, non di sostanza. Ma l' intoppo sostanziale è questo. Ella vedrà, sì nel trattato premesso per l' intelligenza del libro, sì nel secondo e terzo capitolo (tutto genere dimostrativo), che io mi valgo del numero comune aritmetico, inteso e dimostrato in tutt' altra significazione che nella comune, in forza di cui non solo si denomina qualunque linea irrazionale, ma di più si analizza, riducendola al principio primo e a quella ragione *a priori* da cui procede. Indi si scopre chiaramente esservi una scienza dimostrativa finora incognita, inseparabile dall' armonico sistema, e dipendente da un principio di maggior genere di quello sieno i principî noti comuni. V. S. Ill.ma esamini a tutto rigore quanto qui le confido, riportandolo al mio libro. Se trova che così sia, s' immagini il rumore e contrasto dei matematici di spirito debole, troppo affrontati che da un miserabile suonatore di violino siano loro posti sotto gli occhi principî di questa scienza. È vero che nel ceto veramente insigne di tali persone si trovano anche spiriti forti e amatori del vero ; ma Ella sa meglio di me, essere questi i pochissimi, non i molti. Tuttavia, se i pochi saranno persuasi, la cosa avrà ottimo fine, e si aggiungerà alle nostre

scienze matematiche ancor questa, che finalmente fa loro onore e può molto avanzarsi con tempo e studio. Fatto è che, sebbene per secoli sia stata trattata l'armonia da matematici insigni, non si è mai avuto scienza d'armonia, ed era impossibile l'averla, perchè mancava il più. Ma che questo più sia pubblicato da un suonatore di violino, è intoppo di peso infinito. A ragguaglio ho bisogno di difesa e appoggio. Ed Ella, mio carissimo padrone e per me interessato, pensi seriamente a proteggermi. Le umilio i miei personalissimi rispetti, ecc.„

Non so come il Carli rispondesse a questa lettera; in parte però si può dedurlo dalla seguente, che il Maestro gli indirizzava un paio di mesi dopo:

"Chi fa grazia e carità non la fa mai tardi. Anzi sono doppiamente obbligato a V. S. Ill.ma, che tra le cose sue gravi ed importanti non perde di vista questa mia, cui peraltro sempre più Le raccomando. Se l'esito delle copie non succede con tutta affatto la sollecitudine, nulla importa, e il mio bisogno non è sì stretto. Basta che succeda innanzi l'anno nuovo, se così è possibile. Intanto, se V. S. Ill.ma, o altri simili a V. S. Ill.ma trovano opposizioni o difficoltà nel mio sistema, mi si faccia il favore di comunicarmelo schiettamente. Ciò importa molto rispetto alla direzione qui stabilita, per conchiudere una volta per sempre sopra tale materia, sinora o incognita o sfortunata. Le umilio i miei profondissimi ossequi o cordialissimi ringraziamenti, e sempre più mi rassegno ecc.„

Qualunque possa essere il giudizio della storia musicale sul valore del Tartini, come scienziato e come trattatista, certo si è che tutti concorrono a riconoscerlo veramente grande come compositore ed esecutore di musica da violino, e più particolarmente come maestro e capo scuola del detto strumento. E ciò è tanto vero, che anche oggi giorno, dopo più di un secolo dalla morte, la sua musica è studiata e ricercata, nonchè eseguita nelle scuole di musica e dai più celebrati virtuosi di violino. La qual cosa è maggiormente degna di riflesso, in quanto che i gusti si sieno profondamente mutati in così lungo lasso di tempo.

Che se ancor oggi la fama musicale di Giuseppe Tartini si mantiene viva e verde, in suo vivente egli era, senz' altro, ritenuto una vera meraviglia del tempo — e non solo per l' eccellenza delle sue composizioni ed esecuzioni, ma per essersi mantenuto eziandio, più d' ogni altro, lontano dall' invadente corruzione dell' arte. La qual cosa non significa che anche il Tartini non pagasse il suo tributo alla moda del tempo, specie negli anni più floridi della sua vita, quando sentiva il naturale istinto dei virtuosi di tutte le epoche e di tutti gli strumenti, che è quello di mettere in rilievo la propria valentia nel superare le più ardue difficoltà della tecnica musicale, mettendo in seconda linea la purezza dell' arte. La quale virtuosità formava oggetto speciale di attrazione dei buon gustai di musica a Padova. L' Algarotti, scrivendo al gesuita P. Anton Galini, così si esprime: [77]) "Non senza ragione si duole V. R. di non aver potuto in codesto suo viaggio toccare Padova, e fermarvisi alquanti dì. Più d' una cosa n' avrebbe Ella veduto e sentito degna dell' erudita sua curiosità; quel professor violinista, fra le altre, del Tartini.... son certo, che non le parrebbe aver mai più udito violino di vita sua.„

E in altra lettera all' abate Fragoni: [78]) "I Zabaglia, i Ferracina, gli Stellini, i Tartini ecc.... ben mostrano che cosa sia l' ingegno italiano, e che nè meno in questo secolo la materia non sarebbe punto sorda a rispondere.„

E il de La Lande, nel suo *Voyage de l' Italie* (tomo VIII, p. 292): "On ne peut parler de musique a Padoue, sans citer le celebre Josephe Tartini qui est longtemps le premier violon de l' Europe. Sa modestie, ses moeurs, sa pietè, le rendent aussi estimable, que ses talens; on l' appelle en Italie il *maestro delle nazioni*, soit pour le composition. M. Pagin qui a brillé à Paris, étoit allè a Padove exprés pour se former avec lui.... Personne n' a mit plus d' esprit, et de feu dans ses compositions, que Tartini.„

Da ciò si spiega, ripeto, l' affetto profondo, l' ammirazione e la stima onde il Tartini fu circondato, non pure dai discepoli

---

[77]) Nelle *Nuove Memorie per servire alla Storia letteraria*, t. V, p. 168.

[78]) *Nuove Memorie*, t. VI, p. 63.

e dai musicisti suoi contemporanei, ma da quanti l' udivano e l' avvicinavano, in particolarità dai Padovani.

Fu sepolto onorevolmente a Padova nella chiesa di S. Caterina. Il giorno 31 marzo dell' anno stesso (1770) il già ricordato suo scolare e successore nel posto, Giulio nob. Meneghini, gli fece celebrare un solenne ufficio divino nella Basilica di S. Antonio,[79]) con un *Requiem* del celebre Vallotti, a cui seguì un' Orazione funebre dell' abate Fanzago.[80]) Fu poi lodato dall' abate Vincenzo Rota nel suo poemetto intorno all' incendio della Basilica di S. Antonio, avvenuto nel 1753. Il poeta A. Mazza gli dedicò un sonetto "Sull' uno e trino armonico„, alludendo al terzo suono scoperto dal Maestro.[81]) L' incisore Anton - Bonaventura Sberti, infine, ammiratore del Tartini, riprodusse la sua effigie col seguente distico di Antonio Piombolo, professore dell' Università patavina:

Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.

Non c' è libro di biografia, di storia della musica e di storia della fisica (acustica) che non ricordi il nostro Tartini, in modo molto onorevole.[82]) In quanto agli onori ricevuti, *dopo morto*, particolarmente, il Tartini può essere paragonato al Corelli ed al Händel, ai quali vennero eretti busti e monumenti. Infatti un comitato padovano, come si direbbe in oggi, di ammiratori del nostro violinista, gli eresse nel 1807

---

[79]) Così il Mendel nel *Musikalisches Conversations Lexicon*. — Lo Stancovich vuole, invece, che la funzione commemorativa sia stata celebrata nella chiesa dei Servi a Padova.

[80]) L' *Orazione* venne poi stampata e corredata di copiose note. In principio del libro è riportata l' effigie del Tartini disegnata dall' abate V. Rota, padovano. Sotto sta questo distico: *Tartini haud procul veracius exprimi imago — Sive lyram tangat, seu meditetur, is est.*

[81]) Anche il nostro Abate prof. G. Bennati dedicò al Tartini un bellissimo sonetto. Vedi *Echi dell' Istria*, Capodistria, 1892, p. 11.

[82]) Vedi, a cagion d'esempio, *Geschichte der Physik* di J. C. Poggendorf prof. dell'Università di Berlino, Lipsia, 1879, I. A Barth.

una statua[83]) in grandezza naturale al Prato della Valle, la quale porta ai piedi l'epigrafe:

JOS. TARTINI PIRANENSI

e sullo zoccolo del piedestallo:

IN
PATAV · BASILIC · D · ANTONI
FIDIUM · PROFESS · PRIMAIO · EXIMIO
SCRIPTIS · ET · ALUMNIS · CLARISSIMO
PERENNE · MONUMENTUM · GLORIAE
AERE · CONLATO
BON · ART · AMATORES
AN. M·DCCC·VII.

La biblioteca civica di Pirano possiede un ritratto ad olio del suo illustre concittadino, e nell'orchestra della sala del Casino sociale della stessa città fu collocato un busto marmoreo dello stesso violinista, buona fattura dello scultore Rosa. Finalmente nella casa ove nacque (ora Vatta in piazza Tartini) venne scolpita la seguente iscrizione, dettata dal piranese prof. Vincenzo De Castro:

A
GIUSEPPE TARTINI
NATO IN QUESTA CASA IL 12 APRILE 1692[84])
DONDE MOSSE A BEARE L'EUROPA
CON MELODIA DI VIOLINO MERAVIGLIOSA
E CON OPERE DI SCIENZA MUSICALE
PERCHÈ LA VIRTÙ DI TANT'UOMO
NELLE PATRIE ARMONIE SI DIFFONDA
I FRATELLI VATTA
INNALZARONO MEMORIA D'ONORE
1846

---

[83]) È la 25.a del recinto esterno movendo a sinistra del ponte verso la piazza.

[84]) Dalla riportata fede di nascita emerge, invece, che egli è nato il giorno 8 aprile.

Nell'anno 1892, ricorrendo il secondo centenario della nascita del Tartini, la Presidenza della V. Arca del Santo faceva apporre una lapide [85]) nel primo cortile del primo chiostro annesso alla Basilica, con la seguente scritta·

A
GIUSEPPE TARTINI
DA PIRANO
VIOLINISTA INSIGNE
NELL' ANTONIANA BASILICA
PER DIECI LUSTRI DIRETTORE D' ORCHESTRA
1721-1770
LARGHE OFFERTE DI PRINCIPI STRANIERI
RESPINTE
A QUESTA TERRA OSPITALE
MENTE E OPERA
SACRÒ
L' AMMINISTRAZIONE DELLA VENERANDA ARCA
GRATA EREDE E GELOSA CUSTODE
DEI SUOI LAVORI
NEL SECONDO CENTENARIO DELLA NASCITA
12 APRILE 1892
P.

[85]) È riportata dal Tebaldini nell'op. cit.

VI.

Una delle maggiori glorie del Tartini, se non per avventura la più grande, si è quella di aver fondata una scuola, colla quale tramandò ai posteri il suo valore artistico. Sotto questo aspetto, egli è paragonabile al solo Corelli, fra tutti i virtuosi di violino che lo hanno preceduto. Fra i molti suoi scolari, però, quelli che si sono distinti sono: Bini, Nardini, Ferrari, Meneghini, G. Graun, Pugnani, Pagin, Lahussaye ecc.

Pasqualino Bini di Pesaro (n. 1720) fu uno di quelli dei quali il Maestro si era molto compiaciuto. Narra il Burney [86]) che l'inglese Wiseman, avendo chiesto al Tartini di assistere alle sue lezioni, egli gli indicasse il Bini con le seguenti parole: "Io la mando ad un mio scolare che suona più di me, e me ne glorio per esser egli un angelo di costume e di religione.„ Il Bini, forniti a Padova i suoi studi, fu chiamato a Roma dal cardinale Olivieri, dove destò le meraviglie di tutti i circoli per l'arditezza e finitezza della sua musica. Egli divenne un rivale pericoloso per il Mantovani, valente violinista. Si sostiene persino che la superiorità del Bini fosse cagione a quell'artista d'un'infermità morale, che poi lo trasse al sepolcro. Un allievo di merito del Bini fu il napoletano Emanuele Barbella, che a sua volta ebbe il famoso scolaro Ignazio Raimondi, il quale passò diversi anni ad Amsterdam.

Maggior fama nel mondo musicale s'acquistò *Pietro Nardini* di Fabiano (1722-1793). Lo Schubart così caratterizza la sua musica: "Nardini era il più grande allievo del Tartini, un violinista d'amore, educato nel grembo delle grazie. La dolcezza della sua esecuzione non è descrivibile; ogni croma sembra una dichiarazione d'amore... Suonando un adagio, fece

---

[86]) Citato dal Wasielewski.

piangere dame e signori... Anche a lui scorrevano le lagrime, suonando, e venivano a cadere sul suo violino. L'intimo affanno dell'animo suo sapeva trasfondere nei suoi magici suoni; pure la sua maniera, malinconica tanto, non lo rendeva sempre gradito, perchè era capace di trasportare la più spigliata fantasia, dalla danza sfrenata alle zolle del camposanto. Il suo tratto era lento e solenne, ed ogni nota sembrava una goccia di sangue che gemesse dall'animo più sensibile. Si suppone, che un amore infelice abbia impartito al temperamento di quel grande artista queste disposizioni alla tristezza, perchè persone che l'avevano sentito nei suoi giovani anni, dicono che il suo stile sia stato roseo e brillante.„ Generalmente si cita il Nardini come l'allievo prediletto del Tartini. Sappiamo già ch'egli prestò le sue cure affettuose al maestro durante la sua ultima malattia. Schubart l'intese nel Würtemberg, dove erasi recato nel 1753 come violinista a solo. Qui rimase fino al 1767, poi ritornò in Italia, e si allogò alla Corte fiorentina come direttore della Cappella granducale. Lasciò parecchie composizioni, che comprovano un talento grazioso, amabile, se anche non si raccomandano per grandezza di stile. Giulio Maria Luchesi, pisano; Gius. Moriani, livornese; Francesco Sozzi, fiorentino; Francesco Vaccari, modenese; il romano Pollani e l'inglese T. Synley, furono tutti suoi scolari.

Filippo Manfredini di Lucca (1738-1780) era un compatriotta ed amico del Bocherini. A lui si associò in un viaggio artistico (il secondo come violoncellista) che lo condusse nel 1771 anche a Parigi. Qui destò grande ammirazione, specie nell'esecuzione dei trio e quartetti del Bocherini, che si preferivano in quella capitale alle composizioni da camera del Haydn. I due colleghi si divisero quindi a Madrid, dove ambidue ricevettero posizioni onorifiche. Bocherini divenne reale maestro di Cappella, e Manfredini entrò, come primo violino, ai servigi dell'infante don Luigi, fratello del re. Qualche suonata di quest'ultimo va notata per certe innovazioni introdotte.

Domenico Ferrari (17..), dopo essere stato licenziato dal Tartini, si ritrasse a Cremona, per dedicarsi, lontano dal mondo, a studî profondi. E poichè si intese bene agguerrito, si gittò nel gran mondo musicale. A Vienna, particolarmente, s'acquistò

gran fama ed onore, sia appo la Corte imperiale, sia alla direzione del teatro, sia nei convegni dell'alta società. Tutta Vienna credeva riconoscere in lui il più grande violinista del tempo. Quindi passò nel Würtemberg, chiamato dal condiscepolo Nardini; e dal Würtemberg a Parigi. Intendeva recarsi poi a Londra, ma perdette la vita in seguito ad un attentato nel 1780.

Di *Giulio Meneghini* (17..) non si hanno notizie biografiche, senonchè quella che fu successore nell'impiego del suo maestro al Santo. Lipinski, nel suo viaggio in Italia, intese che e' si distingueva per un tuono straordinariamente forte, che gli procurò il sopranome di "Tromba„.

Fra i più ragguardevoli allievi del Tartini vanno annoverati ancora *Giovanni Graun* e *Pugnani*. Il primo si sviluppò nella scuola di Dresda, il secondo nella piemontese. Questi poi esercitarono non piccola influenza, dal sistema appreso dal Tartini, nei rispettivi paesi. Dicasi altrettanto dei francesi *Pagin* e *Lahussaye*.

Altri scolari del Tartini, ma di minor importanza, furono: *Alberghi*, veneto, che agì a Lione, il conte *Turn Taxis*, maestro generale delle poste austriache, *Obermayer*, dilettante di Praga, Don *Paolo Guastaroba* spagnuolo, *Petit*, *Pugni*, *Nazari*, primo violinista di Venezia, *Holzbogen*, *Cammel*, *Lorenz Schmidt*, *Angelo Morigi* primo violinista alla Corte di Parma, *Gius. Signoretti* ecc.

Finalmente bisogna ricordare la signora de Sirmen, nata *Maddalena Lombardini*. Essa apre la serie di molte suonatrici di violino. Nacque a Venezia nel 1735, fu nello stesso tempo cantante e ricevette gli elementi della sua educazione nel conservatorio dei Mendicanti di quella città. Lo studio continuato sotto Tartini, che scrisse per lei la famosa *Lettera*, colla quale le dà le norme principali per trattare l'arco, [87]) la portò tanto

---

[87]) Filippi, critico musicale, in un'appendice della *Persereranza* (12/X/1882), nella quale dava relazione dell'*Annuaire du Conservatoire Royal de musique du Bruxelles*, VI Anneè, 1882, così si esprimeva nell'ultimo capoverso:

"Una vera *bonne bouche* dell'"Annuario ecc.„ è la curiosissima lettera che il celebre Tartini indirizzò, nel 1770, alla signora M. Lombardini, sul miglior modo di apprendere e suonare il violino. Questa lettera è, nel suo genere, un capolavoro ed ha ragione il Gavaert (rinomato direttore del Conservatorio di Bruxelles) di citare la più grande autorità del Vieuxtemps, il quale parecchie volte gli disse che quel graziosissimo scritto dovrebbe affiggersi in tutte le scuole di violino.„

innanzi, che fu riguardata in Italia come rivale del Nardini. Essa destò ammirazione a Parigi nel *Concert Spirituel* con un' esecuzione piena di brio ed energia delle sue proprie composizioni. Dal 1774 in poi sembra ch'ella abbia agito soltanto come cantante. Come tale si presentò all' *Opera* di Parigi ed alla Corte di Dresda. Non si conosce l' anno di sua morte.

Nel dare qui questi scomposti appunti, io mi sono guardato dal metter lingua nella parte musicale del celebrato nostro Giuseppe Tartini; ma non vorrei, anche rimanendo nel puro campo storico-biografico, avere peccato di presuntuosità. Ed è perciò che, come ho cominciato, così intendo di finire, trincerandomi dietro le scuse che premetteva G. R. Carli, allorchè licenziava per le stampe le sue *Osservazioni sulla musica ecc.* Egli, pertanto, così chiudeva — e così intendo di chiudere anch' io, rivolgendomi ai miei comprovinciali — la sua lettera prefazione diretta al fratello Stefano:

"Il dare de' principî generali di un' arte, sta al filosofo; il discendere alle parti e precisioni di essa, è opera dell'artista; e il dire liberamente ciò che si sente per interno imparziale sentimento, se è per un verso impresa pericolosa, è per l'altro un testimonio dell' ingenuità, e dell' innocenza del cuore. È vero che l'uomo ingenuo non è sempre considerato uomo saggio; ma quello che è giudicato saggio dagli storditi, è certamente stordito all'occhio de i saggi. Usate dunque tolleranza voi che siete come il beato descritto da Orazio:

Qui procul negotiis
Ut prisca gens mortalium
Paterna rura bobus exercet suis,
Solutus omni foenore.

Parenzo, 12 luglio 1896.

M. Tamaro.

GIUSEPPE TARTINI

L' OPERA MUSICALE

POICHÈ mi fu concesso l'onore di trattare, secondo consentono le mie deboli forze, la parte critica di questo libro, io mi sono proposto di parlare del Tartini quale esecutore, maestro-insegnante, compositore e scienziato-trattatista; infine dirò dell'uomo in quanto le vicende della sua vita conferiscono a lumeggiare l'opera d'arte.

L' ESECUTORE.

Giuseppe Tartini cominciò i suoi studî nell'oratorio dei Filippini in Pirano, passò poi nel collegio degli Scolopî in Capodistria, e s'iniziò nell'arte, che lo rese celebre, cioè apprese i rudimenti della musica e del violino. Lo Stancovich narra, che progrediva lentamente: e sarà stato vero, ma forse sarà dipeso più dai suoi insegnanti che dal suo ingegno. Per sottrarsi alle ire del cardinal Cornaro, vescovo di Padova, che lo voleva far incarcerare perchè aveva sposato clandestinamente una donzella, che sembra gli fosse congiunta per sangue, fuggì a Roma travestito da pellegrino. Sentendosi però sempre poco sicuro, dopo lungo girare si ricoverò presso i Minori Conventuali di Assisi, ove si diede con amore e per vera inclinazione allo studio del violino, aiutato dal P. Boemo, organista valente, il quale più tardi per molti anni e con molto

onore tenne l'organo nella chiesa del Santo in Padova. Riconciliatosi col cardinale e ritornato a Padova, si recò poco dopo con la moglie in Venezia, dove doveva sonare in un' accademia che si dava nel palazzo della nobil donna Pisani Mocenigo per onorare l' Elettore di Sassonia. Da questo fatto si può dedurre, che il Tartini nel trattare il violino doveva già possedere una certa abilità e quindi non era più un semplice e mediocre dilettante, come pensano a torto alcuni suoi biografi. È però certo, che l' avere in questa occasione udito il rinomato violinista Francesco Veracini, nato in Firenze nel 1685 e morto a Pisa nel 1750, date che per caso combinano con quelle del grande Sebastiano Bach, esercitò potere grandissimo sul Tartini, e fu di somma importanza per il futuro virtuoso. Questo fatto fu per il nostro Giuseppe una vera rivelazione, e aggiunto all' altro, dell' aver poco tempo prima inteso in Cremona anche il valente violinista Viscontino, lo resero persuaso, prova della sua modestia e della sua intelligenza, che la via percorsa fino allora da lui nello studio del violino non era la giusta, e che doveva battere una diversa per arrivare all' alta meta dell' arte vera e gloriosa. Tartini contava ventidue anni e senza porre indugio, con tutto l' ardore, che invase l' anima sua artistica e giovanile, desiderosa di arrivare alla più alta meta, si mise all' opera, ritirandosi in Ancona, ove per otto ore al giorno si esercitava sul violino, di cui divenne un vero riformatore, riducendo il suono ad una facilità, nobiltà ed espressione non udite in prima, e la dolcezza alla forza accoppiando mirabilmente, come dice Camillo Ugoni. E qui nessuna delle sue biografie ci sa dire chi fosse stato il suo maestro durante il soggiorno di Ancona, durato alcuni anni, cioè dal 1714 al 1720, imperocchè già al 26 Aprile 1721 ottenne il posto di primo violino nella celebre orchestra del Santo in Padova. Si può quasi con certezza affermare essere il Tartini autodidata, che si formò da per sè stesso, guidato dal genio, con passo rapido e sicuro. Che Tartini fosse celebre come violinista, n' è prova il fatto che tutte le principali città d' Italia vollero udirlo: Venezia, Milano, Livorno, Bologna, Roma, Napoli, Palermo ed altre ancora. Altra prova ci dà la sua chiamata a Praga nel 1723 per cooperare nelle festività

musicali in occasione della incoronazione di Carlo VI. Qui lo intese il Quanz, celebre flautista tedesco, e come tale maestro a Federico il Grande. Il musicista tedesco dice del Tartini: "Era di fatto uno dei più grandi sonatori di violino. Cavava dall' istrumento un bel suono. Era egualmente maestro nel diteggio come nell' arcata. Eseguiva le più grandi difficoltà con la massima chiarezza, senza fatica alcuna. Trilli e sino doppî trilli eseguiva parimenti bene con tutte le dita. Tanto nei movimenti lenti, come nei celeri faceva sentire ogni qual tratto dei suoni doppî e sonava volontieri nelle regioni acutissime. Però la sua esecuzione non comoveva ed il suo gusto non era fino, anzi contrario ad un buon metodo di canto.„ — Rispetto all' abilità del Tartini nell' eseguire il trillo, abbiamo una testimonianza più che splendida nella *Sonata del diavolo,* i cui trilli riescono ancora difficili agli artisti dei giorni nostri. In quanto poi alle ultime parole del Quanz (in opposizione a tutti gli altri giudizî su Tartini), dove gli fa rimprovero che nella sua esecuzione manchi l' anima, ciò sarà stato un apprezzamento individuale e però discutibile, ma d' altro canto l'osservazione del flautista tedesco potrebbe avere un qualche fondamento, se in quel periodo e in quella determinata occasione il Tartini volle mettere in evidenza più la sua tecnica che il suo sentimento. In avvenire fu proprio il suo sonare espressivo che destò la generale ammirazione in modo che di lui si diceva: non suona, ma canta sul violino. — Qui va citato il giudizio di altro tedesco. Il famoso poeta ed estetico Schubart dice: "Tartini ha sistematizzato l' arcata e la diteggiatura, ma l'arcata maestosa e lenta impedisce la flessibilità, la leggerezza dell' arco, e quindi il modo di sonare di questa scuola si presta eminentemente allo stile ecclesiastico.„ Non so che lo Schubart avesse mai inteso il Tartini, è però molto facile che avesse udito un discepolo di lui: il giudizio dell' infelice prigioniero di Hohenasperg è ragionato, ma non conviene dimenticare che Tartini nelle sue composizioni chiede dall' esecutore molta flessibilità e leggerezza d' arco, e ch' egli stesso fosse grande maestro nel superare le difficoltà meccaniche, a noi lo dice la storia. D' altra parte però si sa che l'agilità delle dita per lui non era la cosa principale nella esecuzione. Se un

violinista ostentava questa qualità tecnica egli usava dire: "Ciò è bello, ciò è difficile, ma qui (indicando il cuore) non mi disse nulla.„ Ora dò la parola al Fanzago, che nel suo elogio di Tartini dice così: "È soverchio, che io quì vi descriva la nuova di lui maniera nel dar suono a un muto legno, se tante fiate quasi in aria di gioconda astrazione vi metteste in orecchio ad ascoltarlo; ma voi medesimi confessar mi dovete, se (mentre scappava fuori con quelle sue perite botte d'archetto) alla mossa, e al rinforzo della voce, al variare in cento guise dei modi, al dolce vibrar dei trilli, al misto alternar di acuti e di profondi, alla fluida rapidità dei voli, alle preste cadenze, ai troncamenti, alle pose, ai sospiri non vi figuraste tutt' ora con bell' inganno di sentir fra l' ombre dense de' boschi il gorgheggiar dell' usignolo, allorchè nel più cheto silenzio della notte, e allo spuntar dell' aurora lascia libero lo sfogo a' suoi compianti soavi?„ — Se anche noi spogliamo queste parole del loro abito poetico, e vi ravvisiamo lo sfogo dell' amico e dell' ammiratore, rimane in fondo tanto da provare luminosamente, che Tartini ad una tecnica perfetta univa perfetta espressione, e che però le sue esecuzioni erano manifestazioni di un artista completo, nel quale si fondevano a meraviglia e il meccanismo magistrale e il sentire profondo. — Ma posso addurre ancora altri fatti. Quando si trovava a Praga, il conte Kinsky, uno dei tanti gentiluomini protettori dell' arte musicale, lo trattenne per tre anni al suo servizio per potersi deliziare al suono di quel violino. Venne eziandio invitato da altri principi della Germania, che lo vollero alle loro corti, ebbe proposte splendidissime da Parigi e da Londra, ma si tenne sempre sulle negative, perchè era di salute malferma e principalmente perchè era attaccato in modo straordinario a Padova e al suo Santo. Se rifiutò tutte queste proposte lusinghiere per l'artista e proficue per l' uomo, non volle però contristare con un diniego il cardinale Olivieri, al quale, dopo aver udito un suo scolaro, venne vaghezza di sentire anche il maestro. Tutta Roma esultò, e papa Clemente XII, dopo averlo udito, rimase stupefatto di tanta valentia, e la sua ammirazione non ebbe limiti. Questo fatto aggiunto alle cose narrate e ad altre che si possono leggere nelle biografie del Tartini, provano pienamente e

splendidamente che esso fu un esecutore, dirò così, sbalorditivo, stupefacente, più unico che raro, e che se il Corelli può essere chiamato il re dei violinisti italiani del secolo XVII, il Tartini con eguale, se non maggior diritto, merita lo stesso titolo fra quelli del secolo XVIII.

IL MAESTRO INSEGNANTE.

Fama non minore acquistò il Tartini quale maestro di scolari innumerevoli, che intorno a lui si raccolsero da tutte le parti del mondo, parlando varî linguaggi, sicchè giustamente venne chiamato il *Maestro delle Nazioni.* Ugoni narra: "Dal 1728 aprì la scuola, e finchè visse seguì ad insegnare, e talvolta gratuitamente, a una folla di giovani e di professori, che non solo dalle città d' Italia, ma ben anche dalla Germania, dall' Inghilterra, dalla Francia, dalla Svezia e da tutte le parti accorrevano a lui per imparare il contrappunto e l'esercizio pratico del violino.„ E il Fanzago: "Non meraviglia per tanto, se come in Atene (quando più nelle lettere e nelle scienze fioriva) tutta s' indirizzava per addottrinarsi la gioventù forestiera; così Padova, che vide un tempo a lei portarsi parecchi alunni per apprendere dal suo Squarcione a trattar il pennello, sorgesse a nostri giorni concorrere al Tartiniano Ginnasio dall' Alemagna, dall' Inghilterra, dalla Francia, dalla Svezia e da altre ancora più remote parti del mondo tanti studiosi, e professori anco provetti, non solo per esperimentar di sì fatta nuova arte gli effetti, ma per procacciarsene ad ogni costo gl' insegnamenti. Fortunati quei discepoli, che apparando quelle insolite forme di suono, divenivano in pochi mesi maestri di coloro, che avevano altrove per molti anni senza profitto ascoltati. Testimoni ne sieno tanti per l'Europa già sparsi, che per essere invitati, stipendiati ed onorati alle Corti, alle Accademie e alle più decantate Cappelle bastava che escissero dall' armonica palestra del Piranese.„ — Altra prova del talento pedagogico del Tartini l' abbiamo nella sua lettera alla signora Lombardini, sua scolara, più tardi Madame Sirmen, pubblicata alcuni mesi dopo la morte dello scrittore, nell'"Europa letteraria„ (anno 1770), Tomo V, parte II, pag. 74,

col titolo: *Lettera alla signora Maddalena Lombardini inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino.* La lettera venne tradotta dal Burney nel 1771 in inglese, dal Fayolle in francese, dal Hiller nel 1784 e dal Rohomann nel 1786 in tedesco, e nel 1779 ne fu fatta una seconda edizione in italiano; il che giova a provare quanto fosse stimata. Una scuola degli abbellimenti dal Tartini composta per i suoi scolari col titolo: *Trattato delle appoggiature sì ascendenti che discendenti per il violino, come pure del trillo, tremolo, mordente, ed altro con dichiarazioni delle cadenze naturali e composte,* meritò che se ne facesse traduttore Pietro Denis in francese (ediz. Parigi 1781). È strano che questo trattato non sia stato mai stampato in italiano. Nè l' Ugoni, nè lo Stancovich accennano a questa traduzione francese; il Catalogo di Giuseppe Benzon (Venezia 1818) non ne sa nulla e parla soltanto del manoscritto originale italiano citando l' anzidetto titolo. Il Wurzbach fa cenno di un' opera pubblicata in Parigi col titolo: *Traité des Agremens de la Musique*, ma sembra non sapere che è traduzione del trattato sopradetto. La sterminata schiera dei suoi discepoli, dei quali rammento soltanto i più segnalati, che poscia divennero eziandio celebri maestri: Nardini, Pasqualini, Bini, Alberghi, Domenico Ferrari, Carminato, Capuzzi, Pugnani, Madame de Sirmen, i francesi Pagin e Lahoussaye e i tedeschi Graun e Naumann, fanno testimonianza saldissima che il Tartini sapeva insegnare come niun altro allora sapeva. L' ultimo suo allievo fu un triestino, l' avvocato Valentino Mazzorana. Francesco Caffi nella sua storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco a Venezia dal 1318-1797 riferisce che Tartini fu maestro a molti nobili veneziani, p e. a Benetto Marcello, Giustiniani il traduttore dei Salmi, Venier e Mocenigo; Narra lo Stancovich che un sig. Guglielmo Fegori venne a bella posta dall' isola di Giava, non tanto per veder l' Italia, ma per essere scolaro del Tartini. Mi sembra che questi cenni bastino a non lasciar dubbio che il Tartini è stato un insegnante di primissimo ordine, di un' attitudine pedagogica straordinaria, che ha dato splendidi frutti. In ciò convenivano anche i suoi avversarî, i quali, se poterono attaccarlo in altro campo musicale, non ardirono di farlo in questo, dove il nostro Tartini

era veramente invincibile Se oggi l'arte del violino gigan-teggia nell' arte dei suoni, non si dimentichi che il Tartini non solo contribui potentemente all'immenso svolgimento, ma fu *maestro di color che sanno.*

IL COMPOSITORE.

Il Tartini è uno dei pochi maestri del secolo XVIII, i quali emergono e come violinisti e come compositori di sonate. Se forse come compositore non supera il geniale Veracini, d'altro canto non si può disconoscere che il Tartini esercitò per il suo tempo un grande potere.

Secondo il Mendel, delle sue numerosissime composizioni sono state stampate solamente le seguenti : *Sei concerti composti e mandati da G. Tartini a Gasparo Visconti*, op. I, lib. 1 e 2. Questi concerti sono per violino con accompagnamento di due violini, viola, violoncello, basso continuo e cembalo. Un altro fascicolo è segnato pure *Opera prima: Sonate* (XII) *a violino e violoncello o cembalo dedicate a Sua Eccellenza il signor Girolamo Ascanio Giustinian di Giuseppe Tartini;* Parigi e Amsterdam. L'*Opera seconda,* anche sei sonate per violino, con violoncello, basso continuo ecc., vide la luce a Roma, 1745, Parigi e Amsterdam, è unita con sei altre col titolo: *XII sonate a violino e basso* (non numerato) *dedicate al sig. Guglielmo Fegori da Giuseppe Tartini ; Opera terza.* Questo è il Fegori, di cui ho detto più sopra. Poi si conoscono ancora: *Sei concerti a violino solo, due violini, viola e violoncello o cembalo di concerto ; Opera quarta, VI Sonate a violon composèes par M. Giuseppe Tartini di Padova, dedié a M. Pagèn* (segnate anche *oeuvre* 4). *Six sonates a violon seul et basse continue, dedié a Pagèn* (Paris, Leclere, 1747). *Six sonates idem* (ibid. 1770). Ancora altre sonate in gruppi di sei. Una collezione di sonate per violino: *L' Arte dell'arco,* edite dal Cartier a Parigi. *L'Art de l'archet. Concerto (III) a cinque con violino obligato del sig. Giuseppe Tartini;* Libro I (Parigi). *VI Concerti a otto istrumenti, a violino principale, violino primo, violino secondo, violino primo di ripieno, violino secondo di ripieno, alto viola, organo e violoncello obligati, del sig. Giuseppe Tartini di Padua ; Opera seconda* (stampata a spese di Gerardo Federico

Witvogel a Amsterdam). *Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello, composti e mandati per il sig. Giuseppe Tartini di Padua; Opera prima, libro secondo* (Amsterdam, a spese di Michele Carlo Le Cêne). *Sei concerti a cinque stromenti, a violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello del sig. Giuseppe Tartini a Gasparo Visconti; Opera prima, libro terzo* (Amsterdam, a spese di Michele Carlo di Cêne). Oltre a questi lavori il Tartini lasciò in manoscritto: 48 Sonate per violino e basso, un Trio per due violini e basso e 127 Concerti per violino principale, due violini, viola, basso continuo ecc. Queste sono le opere tartiniane citate dai moderni, e lo Stancovich afferma che i manoscritti musicali del Tartini fra sonate e concerti di violino ascendono a quattrocento e più. Secondo il Wurzbach del Tartini sono state stampate le seguenti composizioni: XII Sonate ed una Pastorale a violino e basso, opera prima (Amsterdam, 1734) — Sei concerti a 5 e 6 strom., violino principale, violino primo e secondo, alto viola, organo e violoncello, anche segnato come opera prima (Amsterdam, Michel Charle le Cêne — XII Sonate a violino e basso, opera seconda (Roma, 1745) — VI Sonate a due violini e basso, libro primo e secondo (Amsterdam) — L'arte dell'arco ou l'art de l'archet, contenent 38 Variat. composées sous la plus belle Gavotte de Corelli (Paris 4°; anche Mannheim 1795). Un'altra edizione della stessa opera comparve sotto il titolo: *L'arte dell'arco o siano 50 variazioni per violino e sempre collo stesso basso* (Napoli, intorno al 1792) — Nei *Principes de composition* di Choron (Paris, Fol.) tom. VI, la partitura d'una Air varié pour le violin — Adagio varié de plusieurs facons defférentes, tres utiles aux personnes qui veulent apprender a fair des traits sous chaque note d'harmonie, sembra essere essere stato inciso a Parigi nel 1801. — Della sua celebre *Sonata del diavolo* sono state fatte parecchie edizioni nei tempi passati ed anche nei nostri. Di altre composizioni del Tartini edite nei tempi passati più recenti, nominiamo una Sonata in sol min. per violino e pianoforte armonizzato da L. A. Zellner (Vienna, 1862, presso Spina) — III grandes Sonates (N. 2, 4, 5) accompagnées d'une Partie de Pfte. par H. Holmes, N. 2 in Fa, N. 4 in Sol. N. 5 in Mi min. (Lipsia,

Peters) — III Mouvemens pour violon accompagnées d' une Partie de Pianof. par H. Holmes — Allegro de la 6.me sonate. Allegretto de la 7.me sonate. Allegro passionato de la I.re sonate. — Sonata in Sol min. per violino con pianoforte provveduto da Roberto Franz (Halle Kamradt) — Cantabile e Allegro assai de la 8.ma sonata; Transcription p. A. av. Piano p. Leon Firket (Magonza, Scott) — Larghetto forma il N. 4 dei "Cinque pezzi classici di maestri celebri antichi„ per violoncello e pianoforte di Carlo Schröder (Lipsia, Breitkopf) — Ventiquattro concerti per violino comparsi in Amsterdam: il Tartini non li riconobbe per suoi a cagione de' cambiamenti fatti arbitrariamente dall' editore. La stessa cosa dovrebbe valere per i VI assolo di violino incisi a Amsterdam, e i VI assolo di violino incisi a Parigi. In manoscritto lasciò più di 200 assoli per violino ed egual numero di assoli per violino si trova nelle mani di cultori dell' arte musicale in Italia.

Il Tartini compose un Miserere eseguito nel 1768 nella Cappella papale presente Clemente XIII. Sembra però che non facesse molta impressione, imperocchè non venne eseguito che una sola volta. Questo Miserere è a quattro, cinque e otto voci, come sono le composizioni dell' Allegri e del Bai, che di solito si eseguiscono durante la settimana Santa nella Cappella papale. La musica del Tartini è liturgica, omofona quasi sempre, di stile rigoroso e rassomiglia un po' ai lavori dei due maestri sunnominati, tanto più che il Tartini adoperò la stessa tonalità. Non intendo fare confronti fra queste composizioni, ma anche ammettendo che quella del Piranese per valore intrinseco sia inferiore alle altre due, tuttavia al giudizio poco lusinghiero dimostrato dal fatto, che dopo una sola esecuzione il Miserere del Tartini fu posto nel dimenticatoio, contribuirono certamente da un lato l' abitudine e dall' altro la celebrità che giustamente godevano le musiche dell' Allegri e dei Bai. Specialmente il Miserere del primo era tenuto per così sublime e così sacro, che di scomunica era minacciato chi avesse avuto l' ardire di farne una copia. È noto però, che il Mozart, dopo averlo inteso per due sole volte, seppe con l' aiuto delle sua prodigiosa memoria musicale metterlo in carta, e questa sua copia la fece stampare in Londra nel 1771. Clemente XIII, dopo questo

fatto, donò al re d'Inghilterra una copia esatta del manoscritto, la di cui esistenza è però negata dal Baini.

Qui torna apportuno citare varî giudizî di varie epoche sulle composizioni del Tartini. Il conte Francesco Algarotti scrivendo da Venezia, 12 febbrajo 1754, al Tartini, gli dice fra altro: "Ella continui ad amarmi, e a comporre di quelle sue sonate, che per la loro indicibil grazia e lindura ne fanno scordare i Corelli, e sovvenire dei capitoli del Bernio, e dei sonetti del Petrarca„. Nelle opere dello stesso Algarotti, T. II, p. 282, si possono leggere le seguenti parole: "Nelle sonate dell'incomparabile Tartini trovasi somma varietà congiunta con la unità la più perfetta. Prima di mettersi a scrivere è solito a leggere una qualche composizione del Petrarca, con cui per le finezze del sentimento simpatizza di molto, e ciò per aver dinanzi una data cosa a dipingere con le varie modificazioni che l'accompagnano, e non perdere mai d'occhio il motivo e il soggetto.„ — Leggansi poi nel Fanzago tutte le lodi, che in forma poetica, appassionata egli prodiga al compositore Tartini. Notevole è il brano dove il Fanzago condanna le composizioni tedesche portate in Italia, che guastano il buon gusto, intronano l'orecchio e sbalordiscono il cervello, e che pure per acciecamento e fanatismo vengono ascoltate con tanto plauso nelle Accademie. È la solita storia, che si ripete in ogni tempo, presso ogni popolo, e in questo riguardo l'uomo è incorreggibile, e tutto il mondo è paese: vi sono sempre degli uomini di qualsiasi nazione, i quali si lagnano per la preferenza che molto di spesso si dà alle opere d'arte straniera. — Tornando al nostro Tartini, disse bene l'Ugoni: "I pregi che risplendono nelle opere musicali del Tartini e singolarmente nelle sonate per violino col semplice accompagnamento del basso sono: una cantilena sempre animata ed espressiva di alcuna passione dell'animo, da cui scorgesi essere stato posseduto il compositore nell'atto dello scrivere, una condotta originale, vaga, liberale, regolata dalle leggi dell'arte, ma senza schiavitù, e senza pedanteria; una grande cognizione dell'istromento, per cui l'autore scriveva le sue sonate essendo tessute di modi, i quali promettono il massimo effetto al diligente esecutore, ed offeriscono sempre nella difficoltà dell'impresa

anche il soccorso dell'arte per eseguirli agevolmente. Deesi pure gran lode al Tartini per avere egli in queste sonate scosso il giogo troppo severo del contrappunto, e per essere stato dopo il Corelli, che già aveva cominciato ad emanciparsene, il primo a liberare le sue melodie da que' continui attacchi a modo di fuga, che usati con indiscreta e pedantesca mente nelle composizioni de' suoi antecessori, impedivano il volo all'ingegno, producevano molta monotonia, e toglievano ogni leggiadria a' componimenti, ne' quali egli introdusse ben anche varietà e gentilezza di modi al tutto ammirabili.„ — Pietro Maroncelli nella sua opera *Vita degli illustri Italiani*, trattando quella di *Arcangelo Corelli* scrive, che il Tartini, uno speciale ammiratore del Petrarca, soleva eccitarsi e in certo qual modo prepararsi alla composizione delle sue sonate, comunemente con l'attenta lettura di uno dei sonetti di questo, e anche talvola delle poesie del Metastasio. Maroncelli giunge ad asserire che il Tartini abbia cercato di riprodurre in ogni una delle sue sonate uno dei sonetti del Petrarca. Osserva a ciò il Wurzbach: "Se si ammette che le parole si lascino esprimere co' suoni, e se una qualche poesia si presta ad essere illustrata musicalmente, ciò vale in prima linea certamente per i sonetti del Petrarca, per la loro armonia e per il loro profondo sentimento.„

Lo Stancovich non dà giudizio sulle composizioni del Tartini. Il celebre astronomo francese de la Lande elogia il Piranese così: "On ne peut guères parler de musique a Padoue sans citer le célebre Joseph Tartini qui est depuis longs temps le premier Violon de l'Europe. Sa modestie, ses moeurs, sa pieté le rendent aussi estimable, que ses talents: on l'appelle en Italie il *Maestro delle Nazioni* soit pour la composition. M. Pagin qui a brillé a Paris, etoit allé a Padoue exprés pour se former avec lui.„ Poi parla del trattato del Tartini e finisce con le parole: "Personne n'a mit plus d'esprit, e de feu dans ses compositions, que Tartini.„ Il filosofo e matematico francese D'Alembert nel suo trattato sulla libertà della musica lamentando il difetto della moderna, che non ci presenta se non quale un vano rimbombo ed uno sterile solletico all'orecchio, a differenza dell'antica, eccettua dai moderni compositori

il celebre Tartini, i cui concenti, poichè prendevasi per iscopo di dipingere una qualche determinata azione, o passione, riuscivano piuttosto un sentimento, o un linguaggio, che un suono ed un' armonia. L' inglese Burney, anch' egli coetaneo di Tartini, scrivè di lui: "Tartini nella purezza dell' armonia e nella semplicità delle sue modulazioni si prese il Corelli a modello; ma lo supera di molto per la fertilità e la originalità delle sue composizioni, non soltanto riguardo alle melodie ma anche nel modo di trattare il cantabile. Ad un grande numero dei suoi adagi non mancano che le parole, per farne eccellenti e comoventi canti di opera.„ Il Wurzbach dice: "Le composizioni del Tartini sono sempre ancora apprezzate dai conoscitori, e ben troppo poco estimate nel mondo musicale moderno, in cui si fa largo il superficiale ed il basso.„ Lo storiografo moderno, Langhans sentenzia così: "Le composizioni del Tartini appartengono a ciò che havvi di più sentito e più profondo in tutta la letteratura del violino. In quanto a forma poi superano di molto quelle dei suoi predecessori. Nella sonata il Tartini manifesta in tutta la sua purezza quel principio di forma, che si basa sulla frase, sulla controfrase e sulla ricongiunzione.„ Che il Tartini ai suoi tempi fosse stimato, e a ragione, per un grande compositore è cosa fuor di dubbio, e lo dimostra anche il fatto, che Federico il Grande dedicò al Tartini un' aria, e questi gli rispose con un concerto. Se anche Federico il gran re non fu un grande musicista, era però un uomo geniale, ed il tributo di stima di uomo cosiffatto ha sempre molto valore, e poteva a buon diritto rendere superbo il Tartini.

La notizia che il Tartini prima di mettersi a comporre leggesse il Petrarca ed il Metastasio, farebbe comprendere, che la sua ispirazione aveva bisogno di un impulso esterno e che egli coi suoni cercava d' illustrare le idee del poeta; di ciò non gli si potrebbe fare un rimprovero, perchè prova che il Tartini nel comporre, pensava a qualche cosa, e non componeva soltanto per comporre, ciò che in fine fanno più o meno tutti i grandi compositori.

Il chiarissimo maestro G. Tebaldini nel suo importante lavoro *L' archivio musicale della cappella antoniana di Padova* dice che oltre al Miserere il Tartini ha composto una *Salve*

Regina a quattro voci ripiene, la quale secondo il manoscritto sarebbe l'ultima composizione del Tartini, e della quale il Tebaldini giudica così: "Questa composizione del sommo violinista in istile omofono non è però gran cosa. Ben diverse per importanza ne appaiono invece le *Canzoncine sacre* concepite con idealità marcelliana „ Il Tebaldini poi parlando delle composizioni per arco che formano parte dell'archivio padovano, e che sono inedite, e fra queste dei quartetti d'arco, scrive: "Mentre ciò che emerge sopra a tutto è il carattere maschio dei temi, la classicità della forma, la severità dello stile, la nobiltà della condotta; della qual cosa parecchi autori succeduti al Tartini in ordine di tempo — anche fra i tedeschi — al certo non diedero prova con maggior evidenza.„ Rispetto alle sue poche composizioni vocali si potrebbe chiedere: Perchè non compose egli altro per la voce? E sì che leggeva il Metastasio, il quale si presta per eccellenza ad essere musicato. Che il Tartini non abbia mai scritto per il teatro, sebbene, come dice il Fanzago, invitato dai più cospicui teatri dell'Italia, è cosa facile a comprendere e spiegare: glielo vietarono le sue opinioni religiose. Basta leggere il Fanzago per convincersi che il Tartini era credente, religioso, pieno di timor di Dio e dato al misticismo. Anche le lettere a suo fratello Domenico, pubblicate da Attilio Hortis nell'*Archeografo Triestino*, fanno prova indubitata di queste sue credenze. Secondo il Tartini l'uomo in ogni occasione, in ogni intrapresa deve rivolgersi a Dio, perchè senza questo nulla può, e senza questo deve perire. Con queste vedute è certo che il Tartini doveva fuggire la musica teatrale, vero tipo della profana. Ma perchè non ha inneggiato al Signore in una messa o in altra composizione sacra, limitandosi al Miserere, alla Salve Regina e a quelle canzoni sacre? Oltre a ciò era egli per molti anni primo violino nella chiesa del Santo a Padova, dove dirigeva e sonava musica ecclesiastica e dove non gli poteva mancare occasione di scrivere musica sacra. Forse la causa potrebbe esserne cercata nella sua predilezione per il violino, del quale conosceva tutti i segreti, e che trattava giornalmente suonando per sè ed insegnando agli altri; forse anche gli strumenti si prestavano in modo migliore ai suoi esperimenti acustici, e fors'anco la musica istrumentale era per lui la vera e pura

espressione dell'idealismo nell'arte musicale, opinione partecipata da molti altri musicisti. E chi sa che il Tartini non rifuggesse dallo scrivere musica sacra, perchè sapeva benissimo che un compositore, pur d'ingegno, poteva appena appena avvicinarsi a quei colossi, che in questo riguardo avevano resa celebre l'arte italiana. Basta il nome di Palestrina, per far chinare riverente il capo ad ogni musicista e renderlo peritoso nel voler cimentarsi a comporre musica di chiesa....

Ed ora mi sia lecito di aggiungere qualche mia osservazione sul compositore Tartini. Avvertendo che la grandissima maggioranza dei suoi lavori è rimasta manoscritta, e perciò a conoscenza di pochi, si deve essere un po' cauti e ritrosi nel dare un giudizio sul Tartini in questo riguardo: però in tal caso conviene partire dal criterio, che le composizioni stampate ed a noi conosciute, come per esempio la *Sonata del Diavolo* e quella in *Sol minore* sono le cose migliori, o almeno quelle che furono reputate migliori e che però esse ci danno un'idea precisa, chiara e giusta del valore reale del compositore; di più è probabile che nei lavori inediti il Tartini non si presenterebbe da un qualche lato nuovo e qualificativo. Da taluni è stato asserito, che il Tartini è diventato compositore solamente, perchè era un grande esecutore e maestro insegnante. Questo può essere giusto, ma d'altro canto è certo, che il Tartini era un compositore esclusivamente istrumentale; cioè, se si esclude l'organo ed il cembalo, scriveva soltanto per gl'istrumenti ad arco, sicchè la sua attività nel campo della composizione appare necessariamente uniforme. Lo scrivere sempre per istrumenti dalla stessa natura, non permette sicuramente all'autore di mostrarsi sotto molti e svariati aspetti, e noi quindi dobbiamo giudicare il Tartini soltanto come compositore per il suo strumento È certo che il Tartini per il suo tempo era un compositore geniale, superiore ai suoi coetanei, che ad una calda fantasia accoppiava profonda conoscenza dell'arte e del suo istrumento, e mi associo all'Ugoni, ove dice che seppe svincolarsi dal contrappunto, il quale in certo qual modo è un ostacolo al libero volo della fervida immaginazione, e fa nascere nell'uditore profano, il quale è sempre in maggioranza, noia e

fors' anco disgusto. Pure, tenuto conto del merito innegabile e personale del Tartini, è certo che egli, come la più parte dei compositori, è figlio del suo tempo, di cui riflette più o meno fedelmente il gusto ed il modo di sentire. Il Tartini possedeva natura musicale tranquilla, non era genio rivoluzionario; egli non era un riformatore, di cui l'irrompente fantasia aperse una via nuova nel regno dei suoni. Rispetto alla forma però aveva il senso giusto ed estetico ed in ciò mi accordo col Langhans; il cui giudizio ho citato poc' anzi. Convinto della massima che l'immortalità del compositore musicale generalmente non è che una frase, la quale trova il suo posto giusto e durevole soltanto nelle storie musicali, nelle enciclopedie e nelle biografie, penso che alla grandissima parte delle composizioni tartiniane è toccata la sorte come a tanti capolavori di musica profana, che il tempo e il gusto hanno condannati all' oblio.

La storia musicale assegnò al Tartini un posto segnalato, confermato da una critica autorevole e serena.

E qui mi piace riferire che il celebre violinista Cesare Thomson, accettando l'invito fattogli di partecipare al concerto che si dava in Trieste per il Tartini, rispose che "qualunque artista dovrebbe tenersi grandemente onorato di potere contribuire a rendere omaggio al grande Piranese„.

LO SCIENZIATO-TRATTATISTA.

Se le opinioni del passato e del presente sono quasi concordi nel giudicare il Tartini come esecutore, insegnante e compositore, proclamandolo per questi rispetti uno dei grandi nel regno dei suoni, non sono concordi riguardo allo scienziato-trattatista. Questo è il lato debole del Tartini e dai varî giudizî di uomini diversi per età e nazione noi possiamo formarci un giusto criterio su questa parte della sua personalità artistica. Comincio col citare lo storiografo moderno tedesco Naumann, il quale scrive così: "Oltre all'essere un eccellente musicista era pure un distinto scienziato, emergendo nominatamente come matematico e come acustico. Se il Rameau in questo campo seppe dare ai suoni concomitanti superiori quel

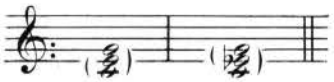
valore che hanno per la teoria musicale, il Tartini nel tempo istesso cercò di fondare il suo sistema sui suoni detti di combinazione, i quali si fanno sentire nel grave e dei quali si crede che egli fosse lo scopritore. Il numero di questi suoni di combinazione è stato recentemente ancora aumentato dalla scoperta fatta dall'Helmholtz dei suoni detti addizionali, chiamati così dal loro scopritore „ Molte delle ricerche del Tartini sono contenute nel suo *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, stampato a Padova nel 1754 e nella sua dissertazione *De' Principî dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (Padova, 1767). Il Naumann ed altri con lui, dubitano che il Tartini fosse stato lo scopritore dei suoni detti di combinazione, ma che lo fosse veramente dimostra la lettera che Tartini scrisse ad uno scienziato francese. La lettera forma parte dell'appendice e venne da me trascritta dall' originale manoscritto:

"*Che Mr. Romieu abbia rilevato questo terzo suono*, scrive il Tartini, *io non l' ho saputo mai, ma ora che 'l so, lo ascrivo a mio sommo vantaggio, perchè è conferma del fatto, su cui non ho altro impegno, se non che della di lui verità. Ma nel biglietto volendosene far un punto di storia, ho debito di farle sapere, che del 1714 io giovane lo scopersi, e comunicai nello stato pontificio a professori di violino; che del 1721 in Venezia, in Padova, e altrove lo comunicai alla Professione musicale in genere; che del 1742 ho incominciato farne regola e uso generale per i miei scolari di violino e Contrappunto; che del 1748 ho incominciato istruire il Cavalliere vivente, il quale del 1753 ha voluto pubblicare il mio Trattato di musica da me composto per il di lui privato uso e piacere. È dunque meglio, che come punto di storia non se ne parli, perchè i consapevoli della verità sono viventi, sono troppi, troppo difusi per Europa, e troppo per me impegnati.*„

Il cavaliere vivente a cui accennava il Tartini era il conte Decio Agostino Trento.

Un altro moderno tedesco, il Riemann, scrittore fecondo quanto altri mai in materia musicale, nella sua dissertazione *Die Natur der Harmonik*, dice: "Nell' anzidetto *Trattato di*

musica il Tartini richiama in vita dopo quasi due secoli la interpretazione dualista dell' armonia, come per il primo la ebbe ad esporre lo Zarlino, ma poi nuovamente dimenticata. Non è improbabile che il Tartini abbia studiato e compreso profondamente lo Zarlino. Egli non soltanto riconduce come questi la consonanza maggiore sulla divisione armonica delle corde e la consonanza minore sull' aritmetica, ma ravvisa anche nell' accordo minore, non già un' *altra specie* di terza (quindi non come fa il basso numerato una *minore*), ma solamente una posizione differente della unica specie di terza che viene presa in considerazione (della maggiore), la quale nell' accordo maggiore è aggiunta al suono più grave, nell' accordo minore al suono più acuto.



Tartini però era coetaneo di Rameau, e perciò non si fermò semplicemente al punto di vista dello Zarlino. La questione messa innanzi dal Rameau, di spiegare la consonanza mediante fenomeni acustici, lo attrasse vivamente, e Tartini seppe ricavarne resultati nuovi mettendoli in nuova luce. Nella spiegazione della consonanza minore si accontentò bensì con l' accennare al contrapposto polare della consonanza maggiore nella interpretazione dello Zarlino (il confronto della divisione armonica e aritmetica); tuttavia approfondì considerevolmente la spiegazione della consonanza maggiore, imperocchè non ignorava, come altri teorici, che esistono eziandio dei suoni più acuti del sesto, e cercava di venire a capo almeno ancora del settimo.

Notoriamente il settimo suono superiore è una settima minore, la quale confrontata con la settima minore del sistema temperato dei dodici gradi è un po' troppo bassa. Il Tartini sostiene del tutto conseguente la consonanza dell' accordo maggiore con la settima naturale: opinione la quale è pure condivisa dall' Helmholtz, uno degli ultimi fautori della esatta teoria dell' armonia; che però anche l' accordo di settima matematicamente intonato nei numeri 4, 5, 6, 7 sia

una consonanza musicale, questo l'arte non si lasciò mai imporre dalla scienza, sebbene d'altro canto non può esser negato, che esso, riguardo all'*eufonia* fisica, cioè riguardo alla fusione imperturbata delle forme della vibrazione, supera fino l'accordo maggiore della uguagliata temperatura. Anche altri teorici dopo il Tartini hanno tentato di far valere i diritti della settima naturale per la nostra pratica musicale, ma con poco successo, imperocchè naturalmente non giova introdurre accanto di una terza o quinta temperata una settima non temperata, mentre resta libero ad ognuno di riguardare come introdotta la settima naturale nel nostro sistema musicale col significato di un intervallo fondamentale (dissonante) soltanto ugualmente temperato come tutti gli altri intervalli. Oltre al Tartini e al Rameau anche l'organista tedesco Sorge si dice scopritore dei suoni di combinazione e nel 1740 li presenta nel suo libro *Vorgemach der musikalischen Composition* (Anticamera della composizione musicale).

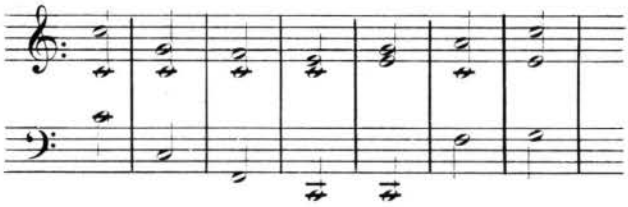
Il fenomeno dei suoni di combinazione, come il Tartini osserva giustamente, coincide con quello dei suoni superiori, in quanto che i suoni più gravi, che diventano udibili se due suoni si fanno sentire ad un tempo, non sono, arrivando fino al suono fondamentale, altri che i suoni di quella serie di suoni superiori, in cui è da porsi l'intervallo relativo con i numeri ordinali più piccoli. Come Rameau esamina la serie dei suoni superiori, così pure il Tartini esamina soltanto e semplicemente i suoni di combinazione e sentiva solamente il suono di combinazione più grave, il quale sempre corrispondeva al suono fondamentale della serie, e da principio (nel Trattato) da lui venne dato per isbaglio un'ottava troppo alto, sbaglio che però il Tartini corresse nel suo scritto *De' Principj*, mettendo il suono nel suo posto giusto. Lo stesso Riemann nel suo *Catechismo dell'acustica*, pag. 81, § 9, *Suoni di combinazione*, dice: 'L'Helmholtz e molti fisici ancora definiscono i suoni di combinazione scostandosi dalla spiegazione qui data, che s'appoggia sul Tartini, lo scopritore dei suoni di combinazione, non come suoni comuni inferiori dei suoni combinati, ma come *suoni di differenza*, vale a dire sempre corrispondenti a quel suono, il di cui numero di vibrazioni

corrisponde alla differenza dei suoni principali. Quindi p. e. per

Sol: Mi = = 3:5 il suono di combinazione non

sarebbe 1 = il Do *basso*, ma bensì 2 = il Do più acuto, ciò che per accidente corrisponde in questo con la prima erronea e poi rettificata esposizione dello scopritore Tartini. Il primo Do corrisponde al Do sotto il rigo in chiave di basso, e l'altro al Do nel secondo spazio pure in chiave di basso.

Il Langhans nella sua *Storia della musica*, II volume, pag. 109, scrive del Tartini: "Anche come teorico il Tartini si acquistò un nome col suo sistema di armonia pubblicato nel suo *Trattato di musica* comparso in Padova nel 1754, sistema che si fonde sui suoni di combinazione. Questi risuonano allorchè due suoni vengono fatti sentire ad un tempo con la stessa forza e nella stessa proporzione (uguaglianza) come suoni d'accompagnamento più gravi, e cioè presso gl'intervalli semplicemente armonici nel modo seguente:

Suoni di combinazione 

È chiaro che questo sistema in quanto a valore pratico sta molto addietro a quello di Rameau, il quale riconduce la origine degli accordi al risonare contemporaneo dei suoni superiori (concomitanti, armonici) e che prescindendo dalla poca chiarezza nella esposizione non ha potuto farsi strada.„ Il Langhaus nega al Tartini la priorità della scoperta dei suoni di combinazione dicendo che in ciò, lo hanno precorso il Sorge ed il Rameau.

L'Helmholtz nel suo celebre lavoro *Die Lehre der Tonempfindungen (Teoria delle sensazioni del suono)* quando tratta dei suoni di combinazione ascrive pure la priorità della

scoperta di questo fenomeno al Sorge, e dice che il Tartini è stato quello che in appresso li ha saputo maggiormente divulgare, ma con date erronee sulla loro acutezza, e che quei suoni vengono spesso detti suoni tartiniani. Più di ciò lo scienziato tedesco non dice sul Tartini.

A p. 116 della *Storia della musica* del Brendel si possono leggere le seguenti parole: "Tartini ha pubblicato diverse opere teoriche, principalmente una sulla teoria del suono, ed in questa si addimostra scopritore. Che le sue tesi e le sue teorie difettino di chiarezza, anzi riescono oscure per le formule matematiche ed algebraiche, dovrebbe, secondo il giudizio di un suo amico (il P. Colombo) dipendere da ciò, che è stato un cattivo computista e un peggiore matematico; nei suoi calcoli musicali esso aveva adottato una maniera tutta sua propria, una maniera particolare, che per il continuato esercizio gli riusciva molto facile, mentre ad altri rimaneva incomprensibile.„

L'*Enciclopedia musicale* del Mendel dice così: "Giuseppe Tartini, uno dei più grandi, se non il più grande sonatore di violino del secolo XVIII, non divenne soltanto il fondatore di una scuola di violino, ma anche di un nuovo sistema d'armonia. Nell' anno 1714 egli scoperse il fenomeno dei suoni detti di combinazione, e più tardi su questa scoperta fondava un sistema d' armonia, che espose diffusamente nel suo *Trattato di musica*. Il Tartini questo fenomeno acustico lo chiama *terzo suono*. La scoperta di questo terzo suono è certamente di grande importanza, tuttavia le conseguenze, che il Tartini trasse da questa scoperta, presentano molti punti deboli. Da questo fenomeno egli conchiude che ogni suono nasce dalla combinazione di progressioni armoniche determinate, che chiamava *mònade armoniche*. Già questo principio fondamentale viene giustamente attaccato e combattuto. L' ulteriore sistema, che il Tartini edificava su questo principio, è poi così pieno di formule metafisiche e filosofiche, che riesce di difficilissima comprensione. Secondo l' esempio del Keplero il Tartini immaginò nel circolo (cerchio) una procreazione metafisica, che parte da un individuo per generare l' altro, mentre che il generante continua sempre ad esistere nella sua totalità.

"Secondo ciò esso ammette che nel cerchio, il cui diametro vale per lui la corda, esiste pure il principio armonico, che poscia sviluppa secondo le proprietà armoniche, aritmetiche e geometriche del cerchio.„

L' inglese Burney, storiografo musicale e musicista di merito del secolo scorso, nel giudicare il Tartini si servì delle parole dette da Socrate, per l' Eraclito: "Ciò che io ho compreso è eccellente; conchiudo da ciò, che della medesima eccellenza dev'essere anche quello che non ho compreso.„

Il celebre Rousseau nel suo dizionario così si esprime: "M. Tartini partant d'une expérience plus neuve, plus délicate, et non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini dont il me reste a parler, le quel étant écrit en langue étrangère, souvent profond et toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu des gens, dont même la plus part sont rebutés par l'obscurité du livre, avant d'en pouvovir sentir les beantés.„

Camillo Ugoni nella sua opera *Della letteratura musicale nella seconda metà del secolo XVIII* prende in esame il *Trattato d' armonia* del Tartini e dice fra altro che tutti, tanto lodatori che detrattori, trovano il lavoro oscurissimo: difatti lo stesso Tartini lo confessa, imperocchè a pag. 171 dell'anzidetto trattato si possono leggere le seguenti parole: "Nel secondo capitolo interamente ordinato a provare la figura circolare, oltre qualche difficoltà può esservi confusione, perchè io provo la sudetta proporzione in tanti e tali modi, che non solamente è difficile a comprenderli tutti, ma compresi che siano, pare che i principî diversi dei quali deduco le proporzioni si oppongono tra loro.„ E più avanti si legge: "Ma molto più contribuisce a difficoltà e confusione, il principio ed il metodo, di cui mi valgo ecc...„ A pag. 27 poi confessa di non conoscere l'algebra. Tutto ciò è ingenuo, schietto e vero, e spiega perchè questo sistema del Tartini, per quanto ingegnoso, per quanto onorevole al suo autore, per quanto provi il suo acume, la sua serietà, il suo amore all'arte dei suoni, non s'è fatto mai strada, non è mai

diventato pratico, meno ancora popolare, e non ha per nulla facilitato gli studi dell' armonia e del contrappunto. È rimasto un monumento letterario dello spirito acuto, indagatore del Tartini, il quale in ultima analisi non sapeva egli stesso interamente spiegare cosa volesse. Al ginevrino Serre, che nel secondo capitolo del suo lavoro: *Observations sur le principe de l' harmonie* impugnò apertamente il sistema del Tartini, egli rispose difendendosi con un libro stampato a Venezia nel 1767 presso Antonio Decastro, e dopo questa risposta scrisse la *Dissertazione dei principî dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere,* della quale il dottissimo Lami disse: "Questa opera è tale, che per ben intenderla bisogna sapere di musica quanto ne sa chi l' ha valorosamente composta.„ Qualunque interpretazione vogliasi dare a questa osservazione, alquanto enigmatica, resta pur troppo il fatto, chè anche questa dissertazione pecca di oscurità.

Ommetto ciò che dissero il Fanzago e lo Stancovich perchè il loro giudizio è parto di un' ammirazione sconfinata; ma non è inutile rammentare che Forkel, rinomato storiografo e teorico musicale tedesco nato nel 1749, scrisse: "Il sistema di Tartini fu ammirato quasi esclusivamente in Italia, in Francia soltanto in parte, e niente in Germania. Lo Scheibe, nato a Lipsia nel 1708, nel suo *Trattato di composizione*, afferma, che il Tartini si servì della penna del P. Colombo come a un di presso in Francia Rameau si è servito della penna del P. Castel. Chi prestasse fede allo Scheibe e al P. Colombo medesimo, il Tartini non sapeva neppure la semplice aritmetica. Secondo essi, con un grande apparato di calcoli volle il Tartini aver aria di profondo teorico. È difficile a comprendere come questo sistema possa essere stato ammirato in Francia e in Italia, mentre non fu mai inteso da nessuno, e l' autore stesso probabilmente non seppe mai ciò che volesse dire. Grandissimo sonatore di violino, grandissimo compositore, Tartini era un debole geometra, un debole fisico e un cattivo loico. Nato in un tempo, in cui credevasi non poter dare alla musica fondamento nella natura, se non fondandola nella fisica, ebbe la debolezza, come Rameau, che fra i primi ne aveva dato l' esempio, di seguire questo errore.

Volle egli pure fare un sistema, ma siccome la base di quello di Rameau era il fenomeno delle molteplice risonanze, egli s'appigliò al fenomeno inverso, sul quale fabbricò come potè un sistema, in cui nè egli nè alcun dei suoi lettori potè mai nulla comprendere, però che non era possibile di dare apparenza di realtà a chimere, se non a forza di oscurità. Oggidì gli uomini si sono ben ravveduti di siffatta mania di sistemi, e non temiamo di affermare, che un tal prurito di applicar la fisica e la geometria alla musica, e di voler dedurre le regole di un'arte unicamente fondata sulla organizzazione e sulla natura dell'uomo, è il contrassegno più caratteristico dell'ignoranza e del falso spirito. Non già che la conoscenza della fisica e della geometria sia del tutto inutile al musico; ma vuolsi molto giudizio per conoscere con molta esattezza l'uso che se ne può fare.„ — Fino qui il teorico tedesco.

Nel periodico locale *Mente e Cuore* del 1877 comparve un articolo del professore E Z a v a g n a intitolato: *Scienza dei triangoli pitagorici dipendente da tre mezzi determinati dalle proporzioni geometriche discrete di questa scienza di cui sono una parte integrale.* "È questo il titolo — scrive lo Zavagna — di un manoscritto originale ancora inedito di G. Tartini, il quale unitamente ad altri lavori del medesimo autore furono donati dai suoi eredi alla civica biblioteca di Pirano. Il manoscritto pertratta la materia estesamente e con molta chiarezza fino nei più piccoli dettaglî, e ne diamo qui in succinto il contenuto,„ (Segue il contenuto) Chiude lo Zavagna con queste parole: "Esterniamo ancora il desiderio che tanto questo, quanto gli altri manoscritti fin' ora inediti dell' immortale Tartini vengano tolti dallà polvere della biblioteca e dati alla luce, inquantochè essi contengono molti ed interessanti lavori di quel celebre maestro, che si occupava con tanta assiduità e tanto amore della teoria dei numeri facendone dippoi applicazione alle leggi dell' acustica, dimostrando sempre più chiaramente l'ammirabile armonia, che regna fra tutti i fenomeni della natura.„ Questo articolo, tradotto dall'autore in tedesco, comparve nel periodico *Zeitschrift für die oesterreichischen Gymnasien*, redatto da professori di università, e l'avere questi accettato l' articolo, dimostra la

sua bontà e giustezza scientifica. — Ciò prova dunque che il Tartini non era quell'ignorante come molti lo dissero. In quanto poi al suddetto teorico tedesco, si può dire che le sue parole sono aspre e crudi e che egli trascende quando taccia il Tartini d'ignoranza e di falso spirito. Se il Tartini ha errato, il suo errore aveva radice nella buona fede, nella illusione, nella semplicità ed ingenuità, con le quali espone i suoi pensieri e le sue idee. Sarebbe far torto grandissimo al carattere onesto e integro del Tartini volendo credere soltanto per un momento che egli non fosse stato profondamente persuaso della bontà e della verità del suo sistema, e che intorno a questo avesse scritto tanto, lo avesse difeso in ogni occasione, come il padre difende una sua creatura, solamente per vana gloria e per il prurito di passare per uno scienziato. Il Tartini avrà sbagliato, anzi dal punto di vista pedagogico-pratico ha realmente sbagliato, il suo sistema non ebbe avvenire, e sembra che gli stessi suoi molti discepoli non se ne sono serviti più oltre; ma porre in dubbio il retto pensare del Tartini è ingiustizia massima, contro alla quale noi tutti dobbiamo solennemente protestare. — Riassumendo ora tutti i giudizî si può dire: Il Tartini fu sommo come esecutore e come maestro insegnante, anzi in questo riguardo non fu secondo a nessuno. Fu men forte come compositore e meno ancora come scienziato-trattatista. Questa è la linea discendente che si può segnare per Giuseppe Tartini, e tutti dovremmo essere dello stesso parere, imperocchè i posteri nella loro oggettiva spassionatezza sono sempre nel giudizio e nell'apprezzamento più giusti di quello possono essere i coetanei.

L'UOMO.

Da qualsiasi biografia si può rilevare, che il Tartini nella sua prima gioventù era di un carattere irrequieto, turbolente, impetuoso. La sua famiglia lo aveva destinato alla vita ecclesiastica, anzi voleva si facesse frate. Non sentendosi a ciò inclinato, fece opposizione a' suoi, i quali per vincerne la repugnanza, lo mandarono nel 1716 vestito da prete all'Università

di Padova, ove invece di dedicarsi seriamente e assiduamente allo studio, si abbandonò a cose ben diverse e fra queste con predilezione alla scherma, della quale divenne tale maestro, che pensò di farne professione. Tratto dalla età giovanile e bollente e dalla natura impetuosa, ebbe frequenti duelli con i suoi colleghi di studio. Poi sembra che il soggiorno forzato presso i Minori Conventuali di Assisi, avesse spento i bollori della gioventù e che le esperienze fatte in questo tempo avessero cangiato il giovane spensierato in uomo serio e riflessivo. Da allora in poi, non ostante fosse quadrilustre, condusse una vita esemplare: la sua condotta fu irreprensibile e fino all'estremo dei suoi giorni si tenne sempre sulla via della onestà e della rettitudine. Il Tartini era, come dissi, molto religioso: in ogni evento si rivolse a Dio, anzi con andar degli anni divenne mistico. Non curò punto l'interesse, e rifiutò vantaggiose e splendide offerte fattegli dalle primarie capitali d'Europa: era troppo attaccato al suo Santo per abbandonare la diletta sua Padova, che fu per lui una seconda patria. Era filosofo e sapeva che la felicità umana consiste nel saper limitare i desideri, e al contentarsi dello stato delle cose A proposito delle splendide offerte fattegli dal gran cavaliere Eduardo Walpol, che a tutti i costi lo voleva condurre a Londra, il Tartini diceva al marchese Ferdinando degli Obizzi: "Ho moglie uniforme di sentimenti, e non ho figli; siamo contenti del nostro stato, e se vi è in noi qualche desiderio non è pel di più. La idea poi di quel bene che ciascuno si forma a suo modo, formata in me già da tant'anni, stabilita, e fatta più che natura, è incommutabile con qualunque altra modificazione di vita.„ — Era umile, affabile con tutti, non conosceva l'invidia; era pronto con i consigli, ai quali tenevano anche dietro i fatti se si trattava di soccorrere qualcuno. Dava lezioni di musica gratuite a chi non aveva beni di fortuna e anche aiutava con denaro qualche povero discepolo. Era modesto, e tuttochè vedesse onorato il suo ingegno, e si vedesse applaudito, diceva di essere ignorante. Era caritatevole; di pazienza veramente esemplare e cristiana nell'assistere la moglie (che secondo Fanzago era riottosa e non dissimile da Santippe) nella sua ultima malattia, per notti intiere, sprezzando il sonno e le fatiche.

Sopportò con forte rassegnazione la cancrena al piede, che lo trasse alla tomba, non abbandonandosi mai ad esclamazioni di lagno e soffrendo tranquillamente l'acerbità ed il dolore eccessivo del fiero e lungo morbo, come attesta lo Stancovich.

Se il Tartini dunque fu sommo esecutore e maestro, compositore valente e trattatista, dirò così, singolare, fu altresì tale, che per le sue qualità morali può servire di esempio.

Trieste, 15 luglio 1896.

Gustavo Wieselberger.

AVVERTENZA

Per chiarire la genesi della questione tartiniana sul terzo suono, stimo utile pubblicare i documenti che seguono; e che a mio sapere sono inediti.

Sono trascritti dal codice che ha per titolo: *Commercio di lettere intorno ai Principij dell' Armonia fra il Sig. Giuseppe Tartini ed il Conte Giordano Riccati.* Il codice, ora del Comune di Pirano, fu da questo acquistato nel 1866 dal prof. dott. Matteo Petronio, che l' aveva avuto dal prof Pirona di Udine. In origine apparteneva al conte G. Riccati. Di queste lettere ne trascrivo solamente alcune. A questi documenti segue la trascrizione di una lettera scritta dal Tartini ad uno scienziato francese, che però non si sa chi sia. Anche questo documento è una dissertazione sul terzo suono. Ho creduto bene di aggiungere anche il *Miserere* del Tartini, ed in fine l'elenco dei manoscritti del Tartini posseduti dal Municipio di Pirano.

Sign. Conte mio Sig.re Sig.re Padron Colendissimo!

Benchè io non abbia veruna attual servitù con la sua degnissima persona, tuttavia il credito divulgato del suo nome, e della sua dottrina in genere specialmente Fisico-Matematico e Musicale mi move a ricorrere al suo purgato giudizio in una questione, che verte tra me, e il Sigr. Giuseppe Tartini. Egli pretende rifondere il vero principio dell' armonia nel cerchio. Io per quel poco di studio, che nel mio soggiorno in Roma ho fatto in tali scienze; e per le molte conferenze tenute su ciò coi più celebri matematici di colà, non trovo, che il circolo possa esser altro che loco geometrico dell' armonia, non primo principio. Varie dispute di la a Padova passarono tra me e il Tartini, ma inconcludenti, perchè accompagnate sempre hinc inde da nuovi obbietti, e difficoltà. Portatomi finalmente a Venezia per riveder mia madre, a starmi seco questo carnovale, mi assalì di novo il Tartini con la occlusa dimostrazione, la quale prego lei di leggere, e seriamente di esaminare; e se con la sua perspicace intelligenza arriva a trovar quella ragione a priori, ch' egli chiede, e ch' io non so vedere, la supplico comunicarmela, affinchè o io resti illuminato della verità, o convinto egli di falsità. Qui non conosco veruno celebre in tali studj; e s' anco ci fosse, so che non arriverebbe dove può arrivar la sua mente. Perciò le chiedo novamente la grazia per l' amor comune del vero di significarmene il suo sentimento e darmi insieme occasione di rimostrarmele grato con l' onore di qualche suo riveritissimo comando, mentre passo con ogni stima a protestarmi

Di Lei Sig.r Conte Sig.r mio P.ron Colend.mo

Venezia, 27 Xbre 1759.

Dev.mo ob.mo servitore
Il Marchese ANGELO GABRIELLE.

Sig.r Mar.e mio Sig.re Sig.re Padrone Col.mo!

con una gentilissima sua Sig.r Marchese Riveritissimo. Ho ricevuto la lettera del Sig.r Giuseppe Tartini, alle di cui cortesi espressioni verso la mia persona mi professo molto obbligato Si persuada egli altresì che stimo molto i suoi discorsi quanto quelli dell' Eulero, e dell' Alembert, e che quando ho letto il suo Trattato di Musica mi sono posto in quella stessa indifferenza e in quella stessa disposizione di abbracciare quel che giudico vivo, di rigettare quel che giudico falso, come se avessi studiata una delle più insigni opere dei mentovati scrittori. L' Eulero è uno de primi Matematici, ch' il Mondo abbia avuti, e pure non è riuscito nel suo *Tentamen novae theoriae musicae.* Nella sua Dissertazione sopra la natura del fuoco critica ingiustamente la formola Newtoniana intorno la velocità del suono, e ci sostituisce una formola falsa, che mi è riuscito di condurre all' assurdo. Nel suo Trattato dei massimi, e dei minimi prende sbaglio nel determinare l' elasticità delle lamine elastiche, e la loro risonanza, omettendo la metà dei suoni, che le dette lamine posson produrre. E qui noto che insieme col suono principale in una lamina, in un parallelepipedo, in un cilindro sono incorporati moltissimi suoni, l' aggregato dei quali io nomino risonanza, i quali sono ripugnantissimi all' armonia, e non han punto che far colla risonanza delle corde. Sulla risonanza adunque dei corpi sonori è stata malamente fondata l' armonia da M. Rameau, e ad una pari eccezione è soggetto il terzo suono, che dipende dalla risonanza delle corde. Io credo, che intanto la Musica faccia grand' uso dei soli stromenti composti di corde solide o fluide, in quanto che sommamente elegante è la loro risonanza.

Ritornando in sentiero, dico, che dopo aver bene esaminato il Trattato del Sig.r Tartini, non ho potuto aderire alla sua opinione, che dal circolo si debbano dedurre i principj dell' armonia. Se il Sig.r Giuseppe lo bramerà gli esporrò le ragioni tutte del mio giudizio: ma prima sarà bene, che mi comunichi la sua Dissertazione manoscritta, dalla quale se

resterò convinto, lo confesserò apertamente, e ripudierò quei principj, che sino al presente mi sembrano evidentissimi. Per altro quando ciò seguisse, la Dissertazione dovrebbe pubblicarsi sotto il nome del Sig.r Tartini, non essendo giusto di defraudar l'inventore della debita lode.

Dal Sig.r C.o Girolamo Rinaldi non ho ricevuto verun avviso in riguardo al concertato col Sig.r Tartini. Io mi trovo sommamente onorato, che anche il Sig.r Conte entri per terzo in questa filosofica discussione.

Frattanto io desidero ardentemente, che ovunque o in Venezia o in Roma si trovi il Sig.r Mar.e Riv.mo mi consideri come uno de suoi devotissimi servitori, impartindomi l'onore de suoi pregiati comandi; essendo mia unica mira di farmi costantemente conoscere.

Treviso, 12 Feb. 1760.

G. Riccati.

Ill.mo e molto Rev.do Sig.re Sig.re e Padrone Colend.mo!

Io son più che contento di aver dato il piacere a S. E. Padrone di conoscer il Sig.r Conte Giordano Riccati, e di conoscerlo (come le scrissi allora) come il più dotto in questo secolo su 'l soggetto della nostra questione, e il più compito Cavaliere che mai possa desiderarsi. Altrettanto son contento (e ne ho debito a S. E.) di aver per tal mezzo l' incontro di trattar seco lui, e consumar la questione. Ma non son molto contento di non aver preveduto, che S. E. gli avrebbe mandato la mia risposta alla di lui prima lettera, o sia disertazione. La mia risposta è stata currenti calamo, e confidenziale, come per sua bontà mi permette S. E. di scrivergli. Per trattar con tal soggetto so il mio debito di maggior moderazione nell' esprimermi, e di maggior attenzione nel rispondere alle di lui proposizioni, e sobietti. Buon per me, che il Signor Conte è troppo onesto per sorpassare facilmente qualche mia inavvertenza, ma intanto era fatta la frittata, se m' incontravo in soggetto di animo diverso. Orsù va, e anderà bene ancor questa, giacchè le combinazioni sono le più fortunate del mondo. È attualmente costì il Sig.r Conte Girolamo Rinaldi pubblico Professore di Geometria, mio singolar Padrone, ed amico intrinseco del Sig.r Conte Giordano. Qui seco lui si è concertato che proponga al Sig.r Conte Giordano di versar tra noi tre per consumar la questione a oggetto (consumata che sia) d' inserire nel corpo delle Matematiche scienze questa parte che versa su l' armonia, di cui le Matematiche scienze sono veramente prive. Ecco qual è stata la mia proposta, che già a quest' ora sarà seguita, perchè il Sig.r Conte Rinaldi è partito da Padova nel Lunedì della scorsa settimana. O il Sig.r Conte Giordano convincerà me ed io mi son impegnato in tal caso d' inserire una pubblica mia protesta nel Trattato, che dovrà pubblicarsi dal Sig.r Conte Riccati, in cui mi chiamo convinto e mi sottoscrivo alla sentenza del Sig.r Conte. O egli sarà convinto da me, e in tal caso il Sig.r Conte Giordano dovrà assumer il mio sistema per farlo suo intieramente, e pubblicarlo egualmente sotto il

di lui nome, e del Sig.r Conte Rinaldi senza che io voglia nemeno esser nominato, o al più, al più si dica, che il Sig.r Conte Riccati e il Sig.r Conte Rinaldi hanno avuto meco qualche conferenza per assicurarsi della pratica musicale, ma nulla più. Questo è fatto già seguito innanzi di ricever la disertazione di ieri, e però innocente, e sincero. Lo comunico a S E., acciò non solamente lo sappia ma inoltre riceva anch' egli la mia parola di coscienza e di onore, che così farò a puntino, come ho progettato, sicchè S. E. entri sicurtà appresso il Sig.r Conte Riccati della mia parola, a cui se manco in minima parte, S. E. sia assoluto Padrone di farmene render conto anche con un bastone. Sarà perciò ben fatto, che questa mia vada in mano del Sig.r Conte Riccati o in originale, acciò ne tenga copia, o in copia fatta costì, e mandatagli a Treviso, e tanto stimo necessario, acciò il Sig.r Conte Giordano, con cui in mia vita ho trattato due ore al più, sappia realmente con chi tratta trattando con me, e si disimprima affatto da quanto egli scrive nella disertazione di ieri, dove ho letto queste parole sue, *quando abbia cuore di spogliarsi delle invecchiate prevenzioni.* Chi mi crede prevenuto, per la Dio grazia s' inganna. Ho molti mali morali, ma questo non l' ho, nè mai l' ho avuto, ma senza mio merito, perchè proviene dal mio temperamento, non da virtù. Però posso fallar di testa, e di mente; di cuore, e volontà non mai, e a bastanza vi sono prove di fatto. Se il Sig.r Conte Giordano illuminandomi mi convincerà, sarà per me il più caro di quanti Padroni io mi abbia, perchè mi avrà fatto il maggior bene di tutti. Così pensi e creda di me senza pericolo d' ingannarsi. Ma dopo questa mia dichiarazione christiana, onesta, e sicura viene il mio roverscio, che con la stessa sincerità confesso esser il mio difetto, e anche vizio, ma ancor questo di temperamento. Ricevo e risento colpo enorme dal tante volte provato contegno de dotti verso di me (eccettuo l' Eulero, e M.r M.r de Mairan, e d' Alembert onestissimi, e civilissimi): contegno di superiorità fin al disprezzo. La massima parte mi risguarda come dalla cima del campanile di S. Marco si guarda in piazza, e appena si degnano di dar una lettura superficiale alle cose mie. Questo carattere mi è insoffribile: sopportarò legnate, ma quasto no 'l posso soffrire. E che, è forse il primo esempio al mondo di un uomo di plebe, che o per sorte, o per talento ha scoperto e veduto ciò, che non han potuto gli uomini dotti, e colti? Tutti e poi tutti devono

ascoltarsi, ed io in Venezia pagavo il mio trairo a que' tali ciechi suonatori di violino, perchè anche da quelli ho imparato molto. Mi si dirà, a che pro questa diceria? Venero e rispetto il Sig.r Conte Giordano per cento milla ragioni, ma ne men da lui voglio sentire espressioni equivalenti, e unisone al da me odiato carattere. Perciò avendo io letto nella di lui disertazione queste parole, *è superfluo il principio del circolo che ha tanto che fare coll' accordo de suoni quanto coll' accordo de i colori, e degli odori*, e da una tal espressione apparendo chiaramente il sentimento del Sig.r Conte, ed è in buon linguaggio che io son un pazzo fissato nel principio del cerchio, ho necessità di dichiararmi apertamente: altrimenti in vece di bene tra il Sig.r Conte, e me ne seguirebbe del male. Nò, nò: ragioni, e null' altro, e queste senza impegno di partito preso, e la predica fatta a me la rivolto a chi ne ha bisogno, perchè per me è superflua. Scuso bensì il Sig.r Conte per sì fatta espressione, perchè null' altro ha veduto del mio sù tal soggetto, se nonchè il libro stampato, e della disertazione manuscritta lo credo affatto all' oscuro. Perciò nulla può sapere dell' analisi, e progresso ivi fatto dalle vibrazioni e coincidenze al terzo suono in forza della formula comune, e dal terzo suono per la stessa formula al cerchio. Anzi mi par impossibile che S. E. Padrone che del cerchio nulla si ricorda, non si ricordi almeno di avermi scritto (con lettera veramente dotta, e con riassunzione affatto scientifica delle mie proposizioni e dimostrazioni) ch' era affatto persuaso, e convinto della parte negativa, cioè che le vibrazioni e coincidenze non siano nè possan mai essere il principio dell' armonia. Sarebbe perciò cosa previamente necessaria che il Sig.r Conte vedesse, e considerasse la suddetta disertazione: veduta e considerata, allora poi proponga, e opponga con più frutto e sostanza. Ma sebben di ciò io lo creda all' oscuro, no 'l credo già del mio Trattato di Musica, perchè di fatto nella sua disertazione mi oppone molte cose contenute nel Trattato. Ma perchè, dico io, non mi fa la opposizione principal.ma di tutte contro il cerchio come armonicamente costruito e però principio armonico originale? Il punto sostanziale sta qui di casa, e non altrove, e questo punto non può essergli nascosto, perchè il capitolo secondo del Trattato versa intieramente su questo punto solo. Dunque con ragione mi fa meraviglia il sentirmi rinfacciare su 'l cerchio indifferente a suoni, colori e odori etc. Si getti

prima a terra il mio fondamento, e poi così si parli, che anderà bene. Ma il Sig.r Conte non è più a tempo, perchè appunto con la da lui assegnata geometrica ragione della consaputa figura è venuto a confessar da se stesso, che il cerchio è originalmente armonico; cosa da me già preveduta, e perciò accennata nella disertazione fin da tre anni, e più. Egli nulla certamente intenderà di questo, ma a tempo debito, se pur si degnerà di voler consumar meco la questione, lo intenderà e toccarà con mano, nè avrà luogo a dire, che in tal punto la mia non sia vera dimostrazione, come lo dice di altri punti. Conchiudiamo dunque, perchè mi va mancando la carta, con la materia. Alla di lui disertazione risponderò tra pochi giorni, e la rimandarò al Sig.r March.e com'è giusto. S. E. e poi il Sig.r Conte dalle mie risposte vedranno ad evidenza, che son ben lontano dal poter esser convinto da tali opposizioni, e che però è forza ridursi alle strette molto più, che vuol dire, alle ultime precisioni. I minimi termini della nostra questione sono presentemente ridotti in sostanza ad un punto solo, che nella mia risposta spiegarò meglio, e qui lo accenno. Il Sig.r Conte in forza della sperienza stabilisce il suo principio in questa proposizione, che *ridotte le proporzioni consonanti a numeri fra loro primi, non devono contenere numero impari maggiore del 5.* Io in forza di scienza stabilisco il mio principio in questa proposizione, che il sistema consonante universale è dimostrato e stabilito dal cerchio in forza del numero 5, come appare dalla mia figura. Egli nega questa mia scienza, non il numero 5, in cui concordiamo. Io pretendo di potergliela dimostrare non solo, ma di fargliela toccar con mano affatto concorde con la sperienza. Ecco ridotta la nostra questione a minimi termini. Confermo la necessità di far passar questa mia in mano del Sig.r Conte, acciò in questa mi veda intimamente qual sono, e faccia i suoi conti, se giovi, o no assumer il mio progetto con le condizioni, che a quest'ora avrà saputo dal Sig.r Conte Rinaldi, e che qui confermo. In qualunque caso si assicuri, che separo affatto le questioni letterarie da miei doveri, e che tra quanti egli ne ha e merita, intendo di esser io tra primi suoi veri cordial.mi e umil.mi servitori il più sicuro, e reale. In poche parole poi mi sbrigo rispetto a S. E. Padrone. Egli da questa mia vedrà il bene, che si apparecchia, se il Sig.r Conte si degna discender a me. Stia attendendo l'esito, e così sarà impossibile, che s'inganni nella sua determinazione al

vero partito. Gli umilj i miei profond.mi ossequj, come faccio a S. E. la Sig.ra March. e a V. S. Ill.ma rassegnando i miei devot.mi rispetti, mi confermo di V. S. Ill.ma

Padova, li 6 Febbraio 1760.

Um.mo devot.mo obbl.mo servitore

Giuseppe Tartini.

Nobile Sig.re Sig.re e Padrone Col.mo!

Non posso abbastanza esprimer la consolazione ricevuta dalla benig.ma della N.tà V.a. Iddio provede secondo il bisogno del mio stato presente: stato di convalescenza dopo un attacco di paralisi convulsiva prevenuta da un raffreddore di quasi sei mesi, e conseguita da una costipazione più pericolosa della paralisi stessa. Insomma ho contrastato al male per quasi dieci mesi continui, quasi che non bastasse per un grave male la mia età di anni settantasei. Pure Iddio mi vuol anche vivo, benchè non intieramente sano, ma però in stato di sentir nel mio animo la consolazione, che oggi ricevo dalla memoria che di me conserva il mio Venerat.mo P.rone Sig.r Conte. Che io presentemente mi trovi nella possibilità di obbedirla nel suo comando che per altro m' interessa efficacemente, devo dirle con sincerità che non è possibile a cagione della mia testa non ancora rimessa in.... e l' accennatami sperienza richiede organi affatto pronti, e non ingombrati, come attualmente sono le mie orecchie. Tuttavia vado giornalmente guadagnando in bene, e quando il guadagno continui, posso assicurarla che sarò in caso di obbedirla, e lo farò con tutta l' esattezza a me possibile. Anzi stimo bene che la N.tà V.a mi faccia il favore di spiegarmi anticipatamente con altra sua lettera il senso di quelle parole, che non intendo abbastanza: *la tocchi con un dito alla distanza del centro* $\frac{K}{3/9}$ *prossimamente eguale* $\frac{12}{25}$ *del raggio.* Così sarò apparecchiato alla sperienza senza perder tempo subito che senta la mia testa a segno. Intanto si assicuri sempre più la N.tà V.a di aver in me finchè vivo un servitore cordiale, che la venera con affatto particolar distinzione da chiunque sia, e che si gloria di potersi, e rassegnare

Della N.tà V.ra

Padova, li 30 Maggio 1768.

Umil.mo devot.mo obbl.mo servitore
GIUSEPPE TARTINI.

Nobile Sig.re Sig.re e Padrone Col.mo!

Un disturbo non indifferente mi ha impedito di risponder alla N.tà V.tra con quella puntualità, a cui mi spinge nullameno il mio debito che il mio cuore. Dalla di lei benign.ma ho inteso ottimam.te tutto il bisogno, sicchè la N.tà V.a si assicuri, che riavuto un po' meglio (il che spero in breve) instituirò la prova con tutta quella diligenza, di cui io son capace; ed anzi sceglierò meco alla prova qualche persona per finezza di udito, e sperienza di suoni affatto propria al bisogno, acciò il mio venerat.mo Padrone Sig.r Conte sia sicuro di quanto qui succederà in mio rispetto. Insomma il di lei comando e premura totalmente m' interessa, e così sarà sempre ogni qualvolta ella me ne faccia degno.

Per ora le umilio i miei profond mi ossequj, e con tutto il rispetto mi rassegno sempre più della Nobiltà Vostra

Padova, li 11 Giugno 1768.

Um.mo devot.mo obb.mo servitore

GIUSEPPE TARTINI.

Monsieur (?)

Se la fatica di tanti anni per la ricerca del vero principio dell' armonia non mi avesse recato altro vantaggio che il doverle scrivere per giusto motivo, mi chiamo pago e contento dell' onor sommo, che me ne viene. Le scrivo dunque, perchè devo ringraziar ella e M.r de Mairan della loro bontà e pazienza nell' esame delle cose mie, e perchè devo render conto ad ambidue di quanto mi si chiede nel biglietto a me addirizzato per mezzo di M.r Pagin. Diriggo ad ella la mia risposta, perchè supponendo costì ritornato il di lei amico M.r l' Abbè de Morelet da me qui conosciuto e sentito, spero di trovarmi dal medesimo ad ella raccomandato conforme egli qui mi promise di fare con tutto l' impegno. Serva dunque la di lui raccomandazione, e la mia che di me faccio ad ambedue per esser sofferto ed ascoltato in questa mia risposta, che non può non essere una disertazione per sodisfar intieramente alla loro istanza, in cui mi si chiede: *che io mi spieghi più chiaramente su le conseguenze, che pretendo dedurre dal terzo suono già scoperto ed annunziato innanzi la pubblicazione del mio Trattato di Musica da M.r Romieu, e che per farmi intender chiaramente mi valga del linguaggio de fisico matematici.* Questa è la sostanza della richiesta a cui rispondo. Che M.r Romieu abbia rilevato questo terzo suono, io non l' ho saputo mai, ma ora che lo so, lo ascrivo a mio sommo vantaggio, perchè è conferma del fatto, su cui non ho altro impegno se non che della di lui verità. Ma nel biglietto volendosene far un punto di storia, ho debito di farle sapere, che nel 1714 io giovine lo scopersi, e comunicai nello stato pontificio a professori di violino, che del 1721 in Venezia, in Padova e altrove la comunicai alle professioni musicali in genere; che del 1742 ho incominciato farne regola e uso generale per i miei scolari di violino e contrappunto; che del 1748 ho incominciato istruire il Cavalliere vivente, il quale del 1753 ha voluto pubblico il mio trattato di musica da me composto per di lui privato uso, e piacere. È dunque meglio, che come punto di storia non se ne parli, perchè i consapevoli della

verità sono viventi, sono troppi, troppo diffusi per Europa e troppo per me impegnati.

Mi si chiede il dovermi spiegare più chiaramente su le conseguenze da me dedotte del terzo suono. Questa richiesta che è generale, include tutte affatto le conseguenze da me dedotte. Fra queste essendovene più di una dipendente dalla geometria, e geometricamente espressa non capisco la richiesta fatta in generale. Mi si chiede che per farmi intender chiaramente, io mi spieghi col linguaggio de Fisico-Matematici. La richiesta ha due sensi. O s' intende per il metodo, o s' intende per i segni e cifre dei Fisico-Matematici. Se per il metodo, e s' intenda relativo alla ricerca del vero principio dell' armonia, eccolo nella qui inclusa disertazione, in cui si contiene sostanzialmente e positivamente quanto bisogna alla di lui ricerca, e scoperta. Se per il metodo, e s' intenda il geometrico relativo a definizioni, assiomi, proporzioni ecc., non ha, ne può aver luogo finchè tra dotti, e Musici non si convenga nella intelligenza comune delle cose nostre musicali non ancora intese da Dotti nel loro vero senso. Io di ciò ho sicura prova, e basta per tutte la già fatta col famosissimo vivente Eulero, con cui ho avuto l'onore di conferire per lettera sul nostro presente argomento. Non s' intendiamo su la nostra pratica, e Musica attuale, e i dotti (in genere) se ne formano un' idea ben diversa dal fatto. Ma qui è forza convenire una volta fra noi. O si cerca il vero principio di quell' armonia, che dipende dalla nostra musica attuale, o di altra armonia, che dipende da una musica diversa dalla nostra. Se di questa, che non è la nostra, è superflua qualunque conferenza fra dotti, e Musici. Se di quella, che è la nostra, nei musici noi abbiamo benissimo le nostre pratiche definizioni, e pratici assiomi. Di fatto i caratteri nella qui inclusa disertazione indicati dai numeri 1, 3, 4, 5, 6, per noi musici sono assiomi. Se nella presente circostanza saranno costì intesi e ricevuti come tali, allora tra noi si potrà convenire nel metodo suddetto per la esposizione del sistema. Se poi il linguaggio dei Fisico-Matematici s' intenda per i loro segni o cifre, francamente rispondo, è impossibile nel mio sistema il di cui *vero* e *unico* linguaggio è il mio. Già qui anni sono, è seguita la prova su due primi capitoli del mio Trattato di musica, algebraicamente esposti da insigne pubblico soggetto in nulla inferiore al sig. marchese Poleni. Inutilmente è seguita perchè in vece di chiarezza maggiore ne nasce maggior

confusione. Non si arriva mai alla intrinseca significazione delle cose enunziate, e si è toccato con mano la necessità del numero per spiegarle secondo la esigenza della loro vera natura, e del vero legame tra loro. Resta a vedere, se il mio linguaggio sia l'unico, e il vero, e però siamo costretti ad esaminar precariamente questo punto: altrimenti è impossibile proseguir l'esame. Il mio linguaggio dunque è fondato in genere su le ragioni, e proporzioni, e queste sono da me espresse con i segni delle frazioni e del numero, applicati a corda sonora. Ragioni, proporzioni, frazioni, numero, sono elementi tutti del genere dimostrativo, appartenenti alle matematiche scienze e però il mio linguaggio è fondato su cose note, e comuni. Rendendo ragione di ciascun elemento, che io adopero, pretendo, che le ragioni e proporzioni siano il primo e sommo genere dimostrativo, ed Ella sa meglio di me non esservi scienza dimostrativa, che in tutto o in massima parte non dipenda dalle medesime. Se dunque io faccio uso immediato di queste, intendo di far uso del primo, e sommo genere dimostrativo. — Rispetto a segni da me adoperati delle frazioni, e del numero, a ciò son costrette da fenomeni fisico-sonori, i quali indipendentemente da segni arbitrari delle scienze, per proprietà della loro natura si spiegano da se o con immediata indicazione delle frazioni, come la tromba marina, i di cui suoni e fulchi s'incontrano fisicamente con le serie delle frazioni 1, $^1/_2$, $^1/_3$ ecc.. egualmente come la corda tesa sul monocordo, in cui oltre al suono della corda si rilevano altri due suoni determinati dalle frazioni $^1/_3$, $^1/_5$ ecc...; o con immediata indicazione del numero aritmetico, come i pendoli sonori, sieno in serie razionale dei suoni relativi a pesi de numeri quadrati 1, 4, 9 ecc.... siano in serie irrazionale de suoni relativi a pesi de numeri semplici e primi 1, 2, 3 ecc.... egualmente come il terzo suono, la di cui formula dipende necessariamente dal numero aritmetico. Così fisicamente essendo, ed io, e quanti siamo indagatori del vero, siamo costretti di valersi di tali segni, e non di altri, se pur vogliamo seguire fedelmente l'indole e natura dei fenomeni fisico-sonori. Che poi tali segni siano da me applicati a corda tesa sonora è per se cosa di troppo evidente convenienza e proprietà per render superflua qualunque prova di tal applicazione. Basta riflettere che in genere dimostrativo da una corda tesa è rappresentata una retta linea: in genere fisico dalla corda tesa sonora si ha il suono, le vibrazioni e coincidenze, il terzo

suono, e quanto è fisicamente noto e scoperto di quell'armonia, di cui si cerca il vero principio. In specie poi, e con precisione io faccio molto, e principal uso delle proporzioni, che in genere chiamo discrete, formate e determinate da tre mezzi, armonico, aritmetico e contro-armonico: supponendo il mezzo geometrico rinchiuso, ed espresso da due mezzi armonico, aritmetico, come dimostrativamente è vero. Ma qui mi sia lecito di chiedere, se si contenga maggior genere di scienza dimostrativa (per esempio) nella quadrupla espressa in proporzione continua con ciascun mezzo separato: armonico in 4, 1 : $^{3}/_{5}$, 1: geometrico in 1, 2, 4: aritmetico in 1, 2: $^{1}/_{2}$, 4: contro-armonico in 1, 3: $^{3}/_{5}$, 4: ovvero si contenga maggior genere di scienza nella stessa quadrupla espressa con tutti i quattro mezzi congiunti in 1, 1 : $^{3}/_{5}$, 2. 2 : $^{1}/_{2}$, 3 : $^{3}/_{5}$, 4? Convenendo già tra noi nella scienza delle proporzionalità separate, nelle definizioni dei mezzi suddetti, e nelle distinzioni di proporzione continua e discreta, è forza, che mi si risponda contenersi maggior genere di scienza in quella proporzione, che in se rinchiuderà più mezzi, ed è chiaro, che se ciascun mezzo ha la sua scienza particolare, quando in una sola proposizione siano compresi tutti i mezzi, nella stessa proposizione sarà compresa la scienza tutta della proporzionalità, che dipendono dai mezzi. Dunque a ragione mi valgo di tal sorta di proposizioni, perchè in un solo aspetto comprendo congiuntamente tutto ciò, che non può comprendersi se non che in parte dall' uso di ciascuna proposizione continua, che non può non essere sempre separata e particolare. Indi n' è venuto, che in forza di tal metodo, e linguaggio io ignaro affatto di quelle recondite scienze dimostrative, nel di cui linguaggio si chiede che io mi spieghi, pure ho scoperto, e dimostrato il cerchio armonicamente costruito (cap. II del Trattato di Musica). Sono migliaia di anni da che il cerchio è trattato da Geometri sommi, ne mai è stata dimostrata la di lui intrinseca natura e costruzione. Questo è segno più che evidente della maggior estensione del mio linguaggio come fondato su maggior genere di scienza, perchè se per i Geometri il cerchio è un principio primo elementare, oltre di cui nulla è noto ai medesimi, per me in forza del mio linguaggio non è così, perchè mi è nota la origine, e costruzione del cerchio. È chiaro che ciò non può darsi senonchè per scienza di maggior genere. Ma il mio linguaggio è l' unico, e il vero di questa scienza. Dunque ecc. Ma non dovendo ne ella, ne M.^{r} de Mairan restar

sì di leggieri persuasi su questo punto, che porta seco somme conseguenze, e molto più interessanti della scoperta del vero principio dell'armonia, è forse che si venga ad una prova di fatto, da cui deve restar convinto chiunque. Già io ho preveduto, che qui finalmente si doveva pervenire, e però in cotesta mia prima disertazione a carte 49, ovver 50, ho anticipato il cenno. Ella e M.r de Mairan abbiano la bontà di considerare la dimostrazione ivi nel capitolo a carte 49 da me sportata, e nella qui inclusa breve disertazione nuovamente esposta, ed è la fondata su la figura costruita da un quadrato diviso in sei rettangoli eguali, e da quadrante, la di cui linea circolare passa per i lati dei rettangoli. Questa dimostrazione ivi apostata per dimostrare il sestuplo consonante confine non ancora dimostrato da chiunque, per i Geometri forma scienza oltre di cui non si procede. Per me è un fatto, ed è un effetto di quella scienza nel di cui linguaggio mi spiego. In forza di questa scienza io posso render la dimostrativa ragione, per cui la linea circolare passando per i punti $^1/_2$, $^2/_3$, $^3/_4$, $^4/_5$, $^5/_6$ incontra matematicamente i punti $^1/_2$, $^2/_3$, $^3/_6$ non incontra i punti $^3/_4$, $^4/_5$. In forza della Geometria, e di qualunque altra scienza dimostrativa diversa dalla mia pretendo, che non si possa render questa ragione. O è vero, o no ciò, ch' io pretendo. Se è vero, la scienza che io possiedo, è di maggior genere di qualunque altra. Se non è vero, io devo esser convinto del fatto, e però costì si deve necessariamente venir alla prova assegnandomi la suddetta dimostrativa ragione. Costì vi sono Geometri e Matematici insigni: s' impegnino a tutto potere e sapere di rendermi questa ragione. Se vi riescono, io avrò il torto, e confesserò il mio errore. Se poi non vi riescono, ed io rendo ad Ella e a M.r di Mairan questa dimostrativa ragione, saranno ambidue convinti dal fatto, che la scienza, nel di cui linguaggio io mi spiego, di tanto è superiore alle altre scienze dimostrative, di quanto è la capacità di render ragione di un fatto, e di assegnar la cagione di un effetto alla incapacità di poterla rendere, ed assegnare; e per corollario saranno convinti, che il mio linguaggio è l' unico, e il vero nel presente bisogno. Non si creda mai (le supplico con la lingua per terra) temerità la mia di provocare ad una sifatta prova soggetti sì rispettabili e insigni, a confronto dei quali io so di essere men che nulla. No, non si creda, mi si farebbe torto, se solamente se ne formasse sospetto. Se cordialmente vogliamo confessare il

vero, siamo tutti tre noi condotti per forza ad una tal prova, che finalmente deve rimanere tra noi privata e secreta, perchè nel nostro caso diventa *conditio sine qua non:* sì perchè io non ho altro modo di rendere dimostrativa ragione del mio linguaggio, e dalla scienza, da cui dipende: sì perchè con il solo attento esame della suddetta dimostrazione (ommesso l' esame di tutto il rimanente della disertazione divisa in tre capitoli) si può decidere dimostrativamente del vero principio dell' armonia.

È facile stabilire il metodo per la ricerca del vero principio dell' armonia; e stabilito il metodo, è facile la di lui scoperta. È facile stabilire il metodo perchè dipende da cose note, e sono:

1. Gli antichi Greci hanno dedotto il diatonico musicale sistema dalle ragioni e proporzioni indipendentemente da fenomeni fisico-sonori posteriormente scoperti, e dalle vibrazioni e coincidenze a loro ignote. Su questo antico sistema è fondato l' odierno musicale sistema, a cui innanzi la scoperta dei molti fenomeni fisico-sonori presentemente noti, e delle vibrazioni e coincidenze, si è aggiunto il di più, che non ha dedotto gli antichi Greci, e in cui è forza che convengono i dotti con i professori di musica, perchè di questo, e non di altro sistema si cerca il vero principio. È dunque certo, che qualunque sia, e ovunque si trovi il vero principio, sarà e dovrà trovarsi inseparabile dalla categoria delle ragioni, e proporzioni.

2. Da dotti moderni essendosi scoperto il fisico influsso delle vibrazioni e coincidenze nell' armonia, si è da essi creduto e si crede che le vibrazioni e le coincidenze siano il vero principio. Non potendosi negare la verità del loro fisico influsso nell' armonia, è certo, che sebbene non fossero il vero principio, ciò non ostante devono trovarsi comprese nel vero principio qualunque sia.

3. Vi sono molti fenomeni fisico-sonori comunemente noti, i quali indipendentemente da arte e arbitrio umano, per proprietà di loro intrinseca natura convengono tutti nella fisica indicazione di un principio originalmente armonico, perchè la loro spiegazione di natura è in armonica proporzione e serie. Così la corda del cembalo, o monocordo ne tre suoni in armonica proporzione di 1, $^1/_3$, $^1/_5$. Così la tromba marina e da fiato, e i corni da caccia ne loro suoni necessari in proporzione e serie armonica delle frazioni. Così le canne di organo rette

da un pedale. Così i pendoli sonori, e così più di tutti i fenomeni suddetti il terzo suono. (Si veda il capitolo 1° del *Trattato di musica.*) È dunque fisicamente certo, che qualunque sia il vero principio dell' armonia, deve trovarsi originalmente armonico; e tanto è impossibile di fallare in questa conseguenza, quanto è impossibile, che falli la natura, quando in diversi soggetti con lo stesso modo indica la cosa stessa.

4. Essendo costituita la essenza dell'armonia dal genere consonante, e questo dividendosi nelle due specie di modo maggiore e di modo minore: il primo di armonica, il secondo di aritmetica proporzione e serie, è certo, che il vero principio deve in se comprender egualmente le due specie diverse, e determinarlo alla loro rispettiva proporzione e serie.

5. Il genere consonante essendo limitato nelle sue due specie al sestuplo confine, oltre di cui cessa di essere consonante, e cambia natura, è certo, che nella di lui natura si deve trovare la dimostrazione del sestuplo consonante confine. Qui egualmente è impossibile il fallare in questa conseguenza perchè se l' armonia consonante intanto è consonante, in quanto che è determinata alle due sestuple: del modo maggiore 1, $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$, $^1/_6$, del modo minore 1, 2, 3, 4, 5, 6; ed è determinata con tal vigore, che oltrepassandola di qualunque intervallo non è più consonante, è certo, che la suddetta determinazione e la intiera sostanza dell' armonia, come consonante. È dunque impossibile, che questa determinazione non si trovi nel vero principio dell' armonia consonante. È impossibile che una tal determinazione non sia una dimostrazione. È impossibile che sia vero principio dove non si trova di fatto dopo tanti secoli che si cerca questa dimostrazione, dopo la scoperta di tali e tanti fenomeni fisico-sonori, dopo il massimo aiuto recato alla musical Professione dall' impegno e studio di Dotti su questo soggetto, dopo le massime fisiche precisioni delle vibrazioni, coincidenze, terzo suono ecc.... non per tutto ciò si è trovata questa dimostrazione. Segno evidentissimo (perchè è segno di fatto) che non si è mai conosciuto il vero principio della consonante armonia, perchè conosciuto e assegnato il vero principio, è infallibile, che in questo principio si deve trovare la tanto ricercata dimostrazione.

6. Si concorda nella universal Professione musicale, che i due consonanti sistemi nel loro principio prima devono esser fondati su la stessa base, o sia basso fondamentale. Di fatto

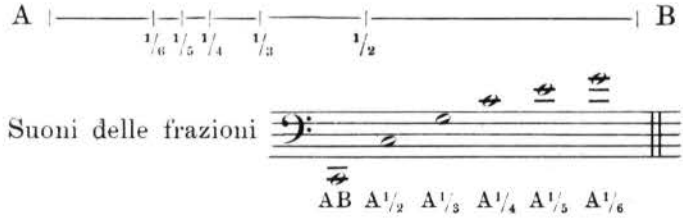
dalla pratica universale si passa dal modo maggiore al minore, dal minore al maggiore sullo stesso basso fondamentale con libertà assoluta e con ottimo effetto Dunque è certo che nel vero principio dell' armonia si deve trovare la dimostrativa costituzione e congiunzione de' due consonanti sistemi su la stessa base, o sia basso fondamentale. Questa conseguenza è certa di certezza dimostrativa, perchè se fosse altrimenti, si urtarebbe nell' assurdo di dover assegnare due principi diversi del genere consonante, e l' assurdo sarebbe doppio, perchè qui si dimostra, che i due consonanti sistemi possono convenire, e di fatto convengono in un principio solo.

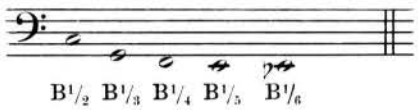
7. Della pratica attual armonia cercandosi il vero principio, è certo, che sarà unicamente quello, da cui, come da cagione, procederà quanto di fatto si tiene; e si spera praticamente. Perciò è certo, che in questo principio dovrà trovarsi il fondamento di quanto han dedotto gli antichi Greci, e di quanto posteriormente si è aggiunto e stabilito rispetto alle consonanze, dissonanze, intervalli particolari ecc.... ed egualmente dovrà trovarsi il fondamento delle sostanziali regole e leggi del Contrappunto. O vi è dunque in natura un tal principio, che in se originalmente contenga tutti i caratteri suddetti, o no. Se no, vi è per chiunque la libertà d' opinione. Se vi è, e sia assegnato e dimostrato, vi è per chiunque obbligazione di ammetterlo Per saper se vi sia, o no, si ha del numero 3 la fisica traccia del luogo, dove si deve cercare. Compirando i molti fenomeni fin qui noti alla fisica indicazione di un principio originalmente armonico, il luogo della ricerca è chiaro, perchè chiaramente è indicata l' armonico universale categoria. In questi due sono i predicati originalmente armonici: l' uno astratto e di genere dimostrativo, ed è la proposizione e serie armonica delle frazioni, a cui fisicamente corrispondono i fenomeni nel numero 3 assegnati. L'altro è concreto, e di genere fisico, ed è il terzo suono, il quale sebbene come gli altri fenomeni riceve dalla natura la fisico-armonica legge, non di meno è diverso dagli altri in due massimi rispetti: primo, che qualunque data ragione in due suoni è determinata armonica dal terzo suono, come terzo termine aggiunto e voluto dalla natura; secondo, che il terzo suono è sempre unisono al suono del tutto armonico. Per il primo rispetto non riceve la legge, ma la prescrive, per il secondo essendo uguale al tutto armonico, perchè unisono, è forza che sia principio. Esaminando,

se in questi due predicati armonici originali vi siano i caratteri necessari al vero principio dell' armonia, si trova che ad ambedue mancano i caratteri dei numeri 4, 5, e mancano in forza della loro intrinseca natura. Perchè di loro natura sono armonici, e di loro natura sono armonicamente progressivi in potenza infinita. Dunque è impossibile, che ne' medesimi si trovi il modo minor consonante, ch' è di aritmetica natura e la determinazione al sestuplo confine, la quale direttamente si oppone a qualunque progressione di potenza infinita. Ma la determinazione al sestuplo confine è di tal necessità di sistema, che senza di questo non può darsi, nè stabilirsi il pratico musicale sistema. Dunque i due predicati suddetti non possono essere il vero principio dell' armonia. Da ciò si comprende che da una parte il vero principio dell'armonia dovendosi originalmente trovare armonico, perchè tale è indicato da fenomeni finora noti, dall' altra dovendo esser egualmente princípio del consonante aritmetico, come per natura lo è del consonante armonico sistema: altrimenti non sarebbe vero principio del genere consonante, ne viene la necessità di trovare (se vi è) un predicato armonico originale, il quale oltre la propria armonica intrinseca natura abbia in se la potenza di determinare l' aritmetica natura al genere consonante, e la potenza di determinare le due nature armonica, aritmetica, al sestuplo confine. Questa e non altra è la idea del vero principio dell' armonia, che da tal metodo della di lui ricerca fisicamente e dimostrativamente risulta.

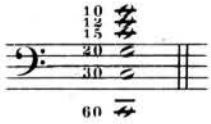
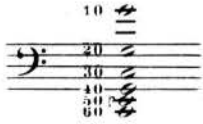
Essendosi scoperto un terzo predicato armonico originale, che è il cerchio (dimostrato nel capitolo 2° del *Trattato di musica)* si esamini se in questo vi siano tutt' i caratteri necessari al vero principio dell' armonia. All'esame si premettono due cose supposte di consenso comune.

Prima: La Corda A B supposta sonora, e armonicamente divisa sino alla sestupla, i di cui suoni siano musicalmente espressi nelle frazioni e negli avanzi delle frazioni

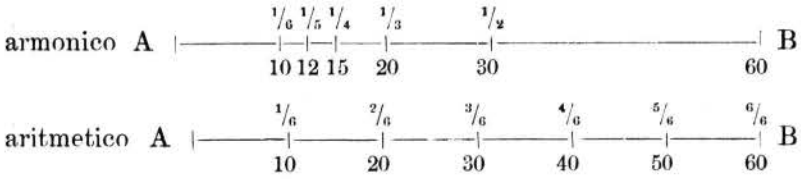


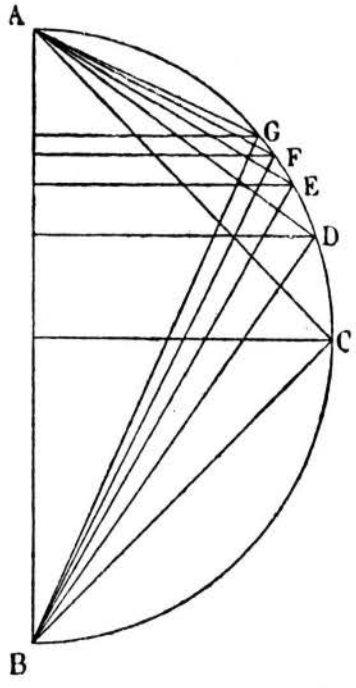
Suoni degli avanzi 

Seconda : La esposizione dei due consonanti sistemi : armonico, ossia del modo maggiore ; aritmetico, ossia del modo minore, fondati sulla stessa base, ossia basso fondamentale.

Sistema sestuplo consonante del modo maggiore  del modo minore 

esposti sulla stessa corda A B

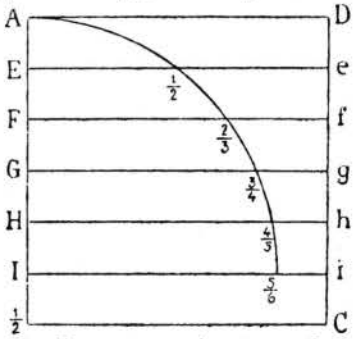




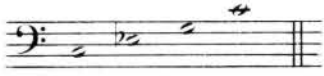
Ciò premesso, la stessa corda A B armonicamente divisa fin alla sestupla, sia diametro di cerchio, a cui per seni, corde e suttese si riporti l'armonico sistema di A B: osservando quanto di fatto succede in questo riporto, e riferendo il resultato a soprasegnati caratteri del vero principio dell'armonica. Si rileva in primo luogo, che riportandosi l' armonico sistema di A B al cerchio, ciò si fa, perchè il cerchio è un predicato armonico originale. Ma è dimostrato tale in forza delle proporzioni discrete formate da tre mezzi, armonico, aritmetico, contro-armonico (capitolo 2° del *Trattato di musica).* Dunque è dimostrativamente certo, che il cerhio si trova nella categoria delle proporzioni, come in suo genere sommo, e primo, perchè per la sua

dimostrazione della di lui armonica natura è forza supporle anteriori al cerchio. Che poi queste tali proporzioni siano per se sommo genere, e primo, è fatto, perchè rispetto a tre loro mezzi determinati, armonico, aritmetico, e contro-armonico, e rispetto al mezzo geometrico, che procede dall' armonico e aritmetico, abbiamo tutte affatto le nature di quantità relative a mezzi. Si riferisca al carattere del numero I. Si rileva in secondo luogo, che nelle corde e suttese l' armonico sistema si converte in radice, perchè la serie delle corde A C, A D ecc. è radicale della serie delle frazioni $A^1/_2$, $A^1/_3$ ecc. Egualmente la serie delle suttese B C, B D ecc. è radicale della serie degli avanzi delle frazioni $B^1/_2$, $B^1/_3$ etc. La dimostrazione facile per chiunque si ommette: Indi è che i suoni di A B, A C, A D ecc., suposti corde sonore, sono unisoni per serie infinita a suoni de pendoli sonori determinati per serie aritmetica di pesi eguali 1, 2, 3 ecc., quando il suono del primo pendolo sia fatto unisono al suono di A B. Si ommette ancor qui la dimostrazione, sì perchè assegnata nel *Trattato di musica*, sì perchè nota e comune tra dotti. Qui due cose si osservino: Prima, che i suoni de pendoli in serie di pesi 1, 2, 3 ecc. sono in radicale ragione de suoni de pendoli in serie de pesi 4, 9, 16 ecc, ch' è la serie de numeri quadrati, e perciò la serie de pesi 1, 2, 3 ecc. essendo di radici, la serie de pesi 1, 4, 9 ecc. essendo di prodotti, è certo che quella e non questa è principio primo. Dunque così a ragguaglio tra le due serie A B, A C, A D ecc., e A B, $A^1/_2$, $A^1/_3$ ecc., perchè i suoni di A B, A C, A D ecc. sono unisoni ai suoni di pendoli di pesi 1, 2, 3 ecc.; ed i suoni A B, $A^1/_2$, $A^1/_3$ ecc. sono unisoni a suoni di pendoli di pesi 1, 4, 9 ecc:. Seconda, che dato un pendolo, è fisicamente certo, che il primo elemento del di lui moto di oscillazione è il cerchio, e che lo è a priori, perche per se il pendolo è fisico raggio di cerchio. Ecco dunque nello stesso soggetto il principio circolare e il principio delle oscillazioni, nè può dubitarsi che non sia primo, perchè in ambedue rispetti è radice. A questo punto di vista si riferisca il carattere del numero 2, perchè le oscillazioni di un pendolo e le vibrazioni di una corda tesa sono della stessa natura, benchè non siano della stessa legge, e modo di quantità, non essendovi altra differenza, se nonchè le prime sono determinate da un solo fulcro stabile, e le seconde da due: quelle semplici, queste composte; quelle conducenti al cerchio, queste al quadrato; cosa vera e significante.

Si rileva in terzo luogo, che poste in seria le linee determinate dal cerchio nel loro ordine naturale di *seni* $^1/_2$ C, $^1/_3$ D, $^1/_4$ E *corde* A C, A D, A E *suttese* B C, B D, B E ecc.... Dunque il terzo suono fisicamente e dimostrativamente conduce al cerchio. Ma dal terzo suono sono inseparabili le coincidenze, e dalle coincidenze le vibrazioni, e i molti fenomeni fin' ora noti si trovano fisicamente determinati dalla natura all'armonica proporzione e serie a cui il terzo suono determina qualunque data prima e semplice ragione in due suoni. Dunque le vibrazioni e coincidenze, e tutto il genere fisico de fenomeni conduce al cerchio nel terzo suono, che è la di lui fisica e dimostrativa indicazione. Si riferisca a caratteri de numeri 2, 3. Si rileva in questo luogo, che nel cerchio vi è la dimostrazione puramente geometrica de caratteri indicati da numeri 4, 5, 6. Eccola. Si suppongano le due figure musicali relative alle frazioni, e gli avanzi della retta A B armonicamente divisa fino alla sestupla, e la soprasegnata figura del semicerchio A C B. Su 'l di lui semidiametro in piano $^1/_2$ C si descriva il quadrato A C, dividendolo in sei rettangoli eguali e dividendo per serie E e in $^1/_2$, F f in $^2/_3$, G g in $^3/_4$, H h in $^4/_5$, I i in $^5/_6$. Questa serie è la stessa degli avanzi B $^1/_2$, B $^1/_3$, B $^1/_4$, B $^1/_5$, B $^1/_6$, ne vi è altra differenza se non che quì in $^1/_2$ C è ridotta alla metà di A B; e però essendo la differenza ne termini della ragione dupla, ciò nulla osta ne dimostrativamente ne musicalmente, anzi maggiormente conferma quanto qui si vuol dimostrare.



Indi nel quadrato A C fatto centro in I punto in A, si conduca per cerchio l'intervallo I A in I $^5/_6$, e sarà formato il quadrato I A $^5/_6$ La linea circolare incontrerà i punti $^1/_2$, $^2/_3$, $^5/_6$: non incontrerà i punti $^3/_4$, $^4/_5$. Escludendo questi, includendo quelli e sempre relativamente a $^1/_2$ C come semidiametro, e come base della dimostrazione, formarà dimostrativamente il consonante aritmetico sistema in E $^1/_2$, F $^2/_3$ I $^5/_6$ e $^1/_2$ C in pratica musical precisione della formula organica 1. 3. 5. 8, di basso fondamentale con terza, quinta e ottava nel modo seguente:



$^1/_2$C I$^5/_6$ F$^2/_3$ E$^1/_2$

La dimostrazione facile a chiunque si ommette. Qui dunque nel quadrato diviso in sei retangoli eguali è chiaramente espressa e posta l' aritmetica serie a confronto dell' armonica espressa dalle frazioni del supposto diametro A B di cui C $^1/_2$ si suppone semidiametro, e il confronto è a matematico rigore perchè è fondato su $^1/_2$ C come linea comune al semicerchio e al quadrato, e perchè si sottra egualmente la metà ad A B come diametro, e ad A B soprassegnato come linea esprimente l' aritmetico sestuplo sistema consonante. Qui la serie E $^1/_2$, F $^2/_3$, G $^3/_4$, H $^4/_5$, I $^5/_6$ non è arbitraria, ma necessaria, perchè è la serie degli avanzi delle frazioni formanti il sestuplo consonante armonico sistema; ne altro si fa, se non che porre gli avanzi, i quali nel loro principio primo sono di aritmetica natura, alla prova del cerchio, che nel suo principio primo è di armonica natura. Ma da questa prova risulta la dimostrativa produzione del consonante aritmetico sistema, e la dimostrativa congiunzione dei due consonanti sistemi armonico, aritmetico, sulla stessa base $^1/_2$ C; e tutto ciò risulta, in forza del cerchio, che determinando E $^1/_2$, F $^2/_3$, I $^5/_6$ al consonante aritmetico sistema, dimostra il sestuplo confine consonante, perchè nella infinita serie delle possibili divisioni di un quadrato in rettangoli eguali non vi è che la sestupla, in cui per l' azione del cerchio si verifichi la produzione del consonante aritmetico sistema, e nell' attuale costituzione e congiunzione de due consonanti sistemi sulla stessa base, o sia basso fondamentale, si è finalmente trovata e assegnata la vera e legittima dimostrazione del sestuplo consonante confine. Si riferisca ai caratteri dei numeri 4, 5, 6. In quinto ed ultimo luogo si deve cercare, se stabilito nel cerchio il vero principio dell' armonia, dal cerchio, come da prima e sola cagione proceda, e si deduca a matematico rigore l' intero complesso dell' odierno pratico musicale sistema. Ma la prova è già fatta, ed è pubblica nel *Trattato di musica* dell'Autore, dove dal terzo fino all' ultimo capitolo si trova dedotto a matematico rigore l' odierno sistema dalla settima figura, a cui sono annessi gli esempi musicali. Questo è fatto, in cui se vi è falsità, può essere convinto l' Autore da Dotti, e da Professori di contrappunto. Fin' ora non è stato convinto, nè lo sarà mai, perchè il dedotto sistema è l' odierno, è intiero, e dedotto a matematico rigore. Con ciò, ritrovandosi nel cerchio il carattere indicato dal numero 7, ed essendosi trovati nel cerchio tutti gli altri, è forza confessarlo il vero principio dell' armonia.

Di fatto la musica attuale in null' altro consiste, che in fisico rapporto e concordanza di suoni, e canti antecedentemente determinati da ragioni e proporzioni. Anzi in attuale precisione di fatto il musicale intiero sistema consistendo ne due generi di armonia, consonante e dissonante; il genere consonante dividendosi nelle due specie, di modo maggiore determinato dall' armonica proporzione, di modo minore determinato dall' aritmetica proporzione; e il genere dissonante essendo determinato dalla geometrica proporzione o continua, e discreta, è perciò impossibile il dubitare, che il musicale intiero sistema non dipenda originalmente dalle proporzioni, e per conseguenza è impossibile il dubitare, che il vero principio dell' armonia non si trovi nella categoria delle proporzioni, come in suo genere sommo, e primo.

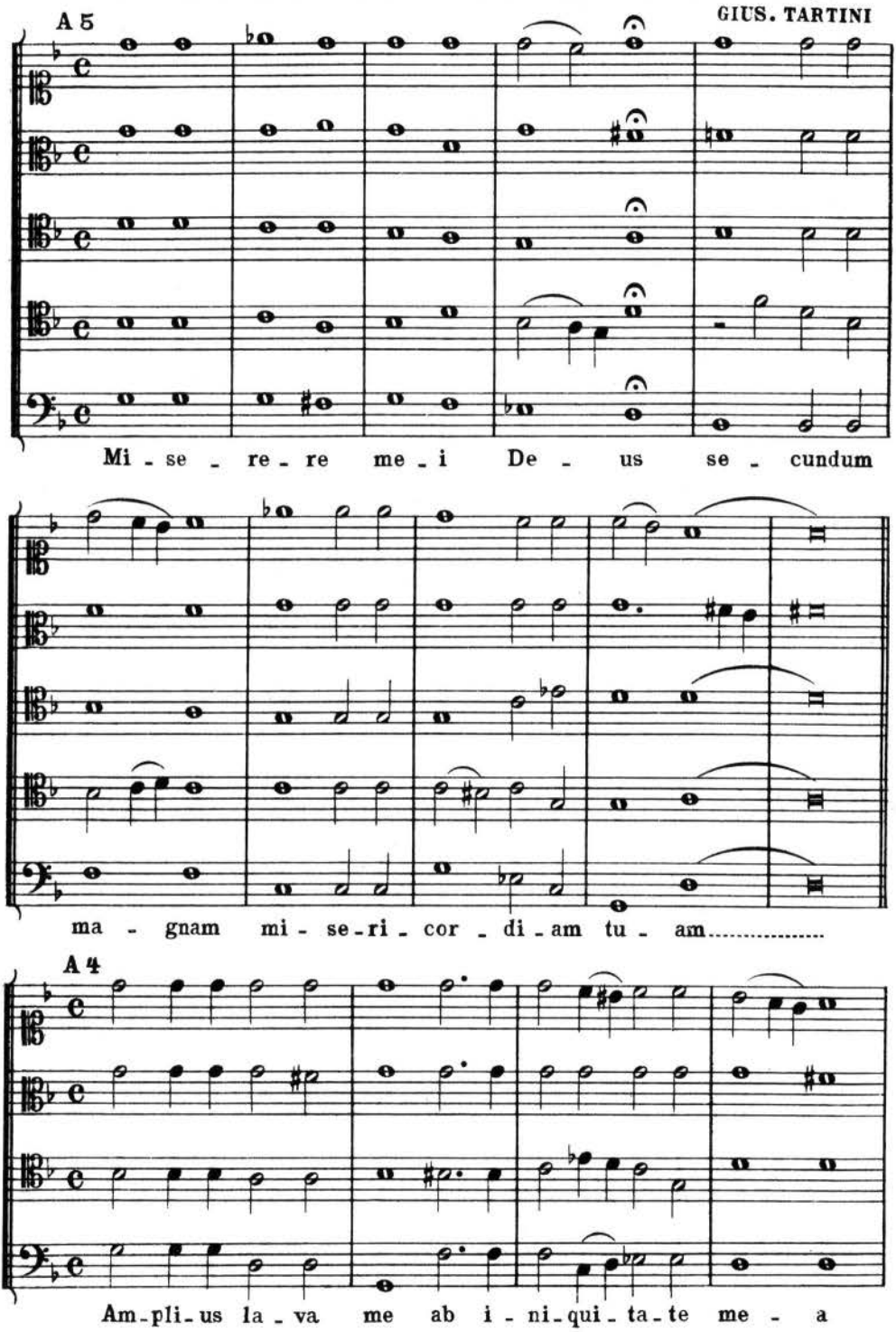
Si degnino osservare, che nella suddetta dimostrazione sono compresi ed in specie e precisione tre caratteri del vero principio dell' armonia: sono in specie e precisione dimostrati, e la dimostrazione è vera e legittima, quanto qualunque di Euclide. In forza di questa sola dimostrazione mi è impossibile il dubitare, che il cerchio non sia il vero principio dell' armonia, e mi pare impossibile, che esaminata a dovere non produca lo stesso effetto in ella, in M^{r} de Mairan, e in tutto il fisico matematico mondo. Ciò da me supposto, come fondamento irrefragabile e sicuro, che non possa mai scuotersi nè mancarmi, basta, che sia così esaminata e giudicata la suddetta sola dimostrazione. In tal modo si abbrevia l'esame e si ottiene lo stesso intento, perchè se si trova falsa la dimostrazione, io mi rimetto in tutto il rimanente: dovendo io fondatamente credere, che se m' inganno nella suddetta dimostrazione, altretanto m' inganni nel rimanente. Se poi si trova vera, ella e M^{r} de Mairan vedranno meglio di me la immediata legittima conseguenza della verità di tutto il rimanente. Così dunque si faccia, come io suggerisco, e come efficacemente supplico ambidue di fare, non solamente per abbreviar l' esame, ma molto più per minorar la loro fatica quanto mi è possibile. Così esige il mio dovere verso ambidue, e rispetto per i quali fin che vivo, sono, e sarò quale con tutto l' ossequio, mi umilio e rassegno.

scriptis, claris hic ma
par nemo fuit, forte nec

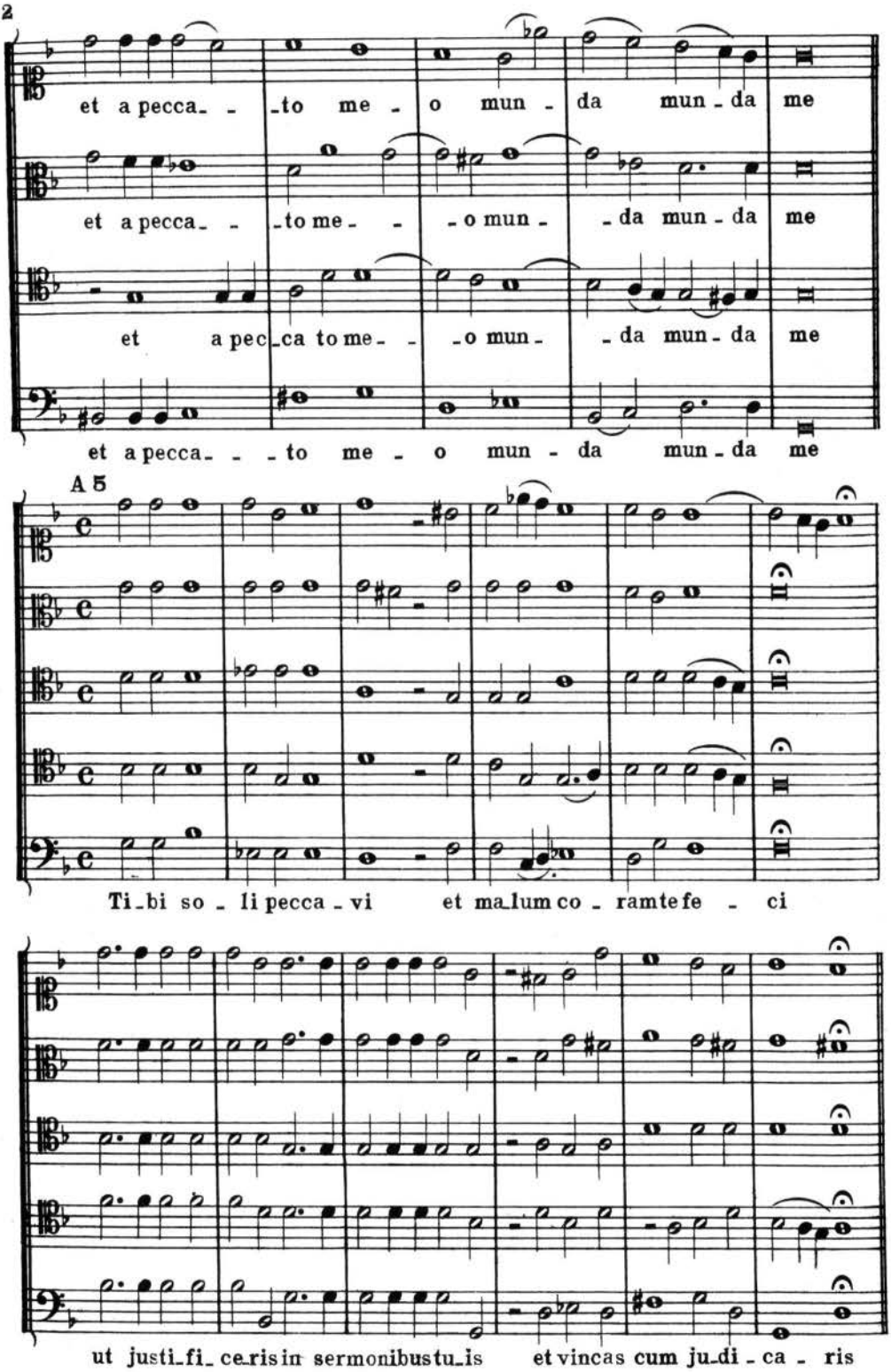
Miserere

Secondo il manoscritto della Biblioteca del Conservatorio di Musica di Parigi

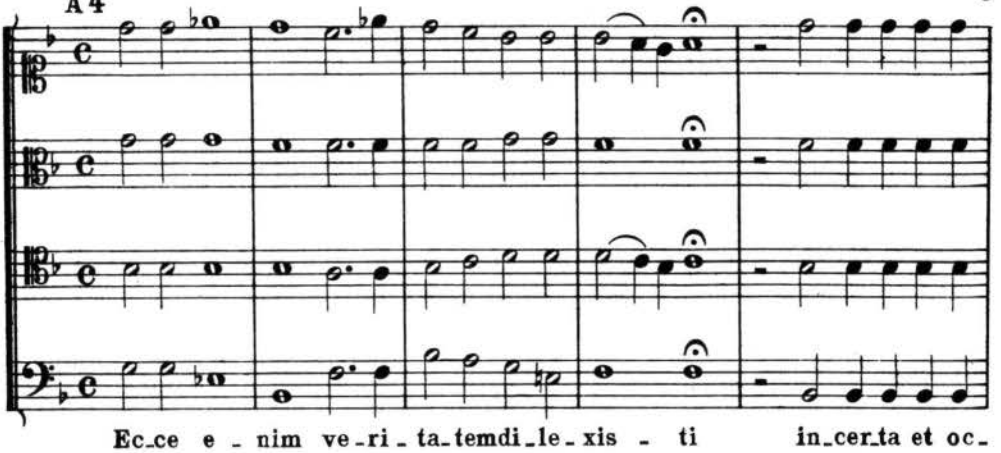
GIUS. TARTINI

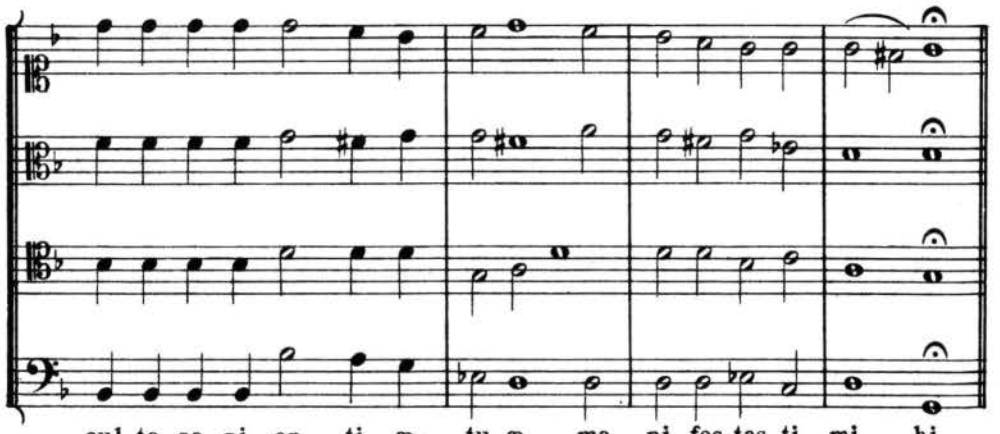


Stamp. Music. C. Schmidl e C.-Trieste C. 1871 Sch.

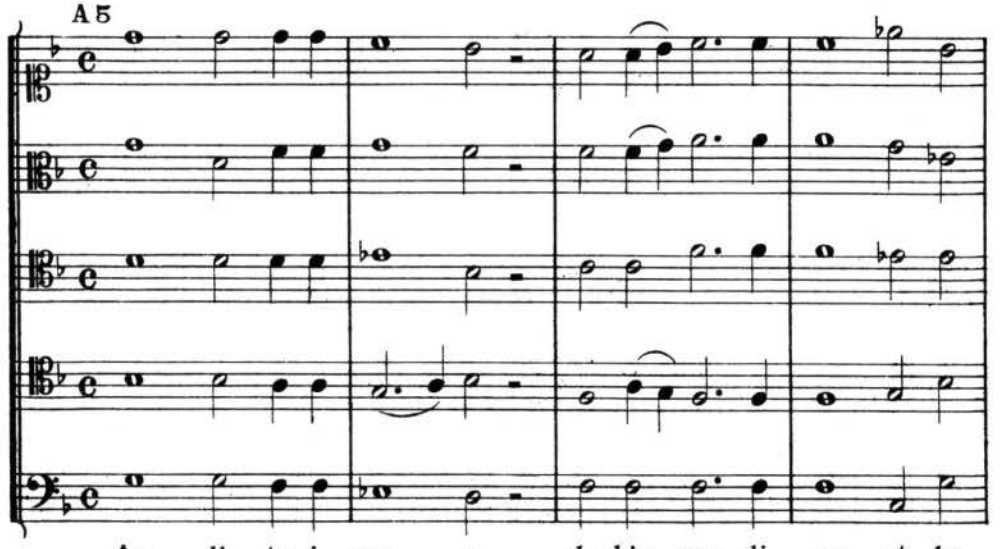

et a pecca_ _ _to me _ o mun _ da mun _ da me
et a pecca_ _ _to me _ _ _o mun _ _ da mun _ da me
et a pec_ca to me_ _ _o mun _ _ da mun _ da me
et a pecca_ _ _to me _ o mun _ da mun _ da me
A 5
Ti_bi so _ li pecca _ vi et ma_lum co _ ramte fe _ ci
ut justi_fi_ ce_risin sermonibustu_is et vincas cum ju_di _ ca _ ris

A 4

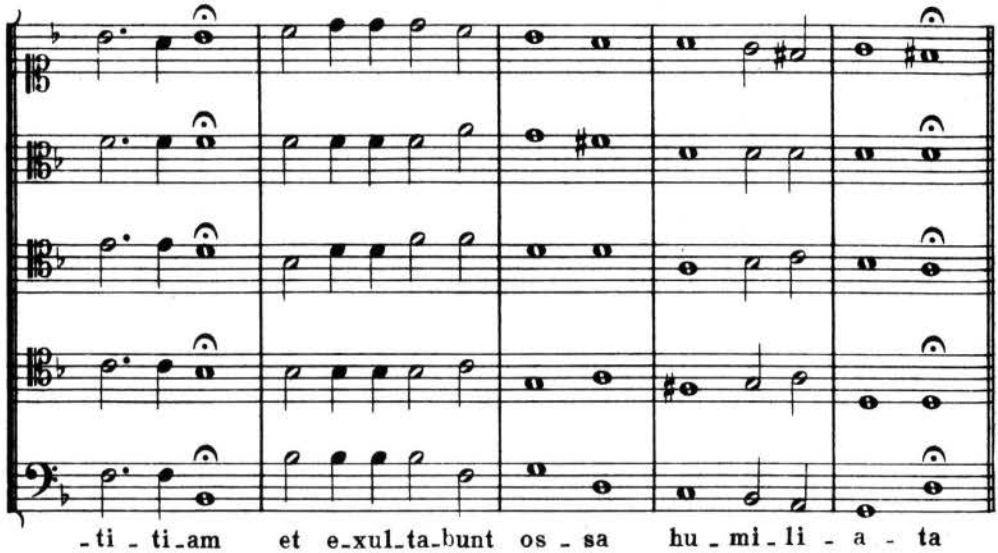

Ec-ce e - nim ve-ri - ta-temdi-le-xis - ti in-cer-ta et oc-

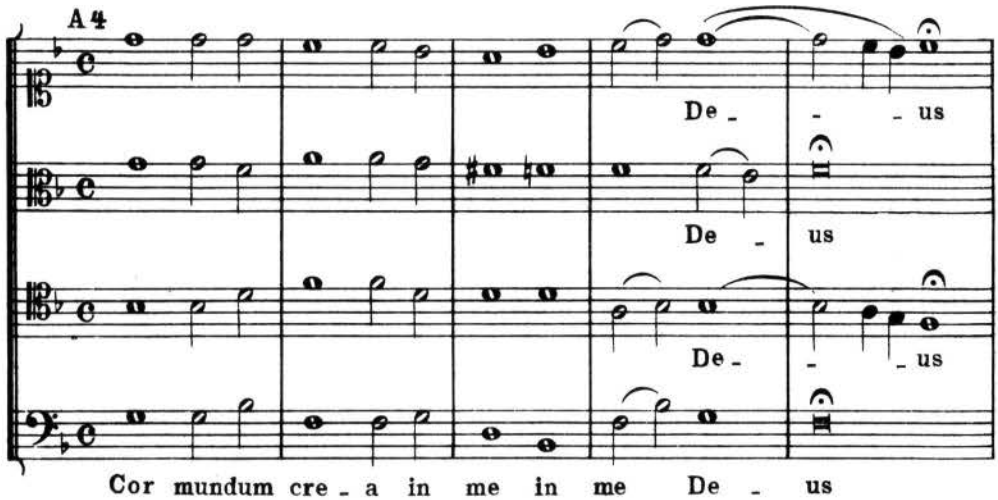

-cul-ta sa-pi-en - ti-æ tu-æ ma - ni-fes-tas-ti mi - hi

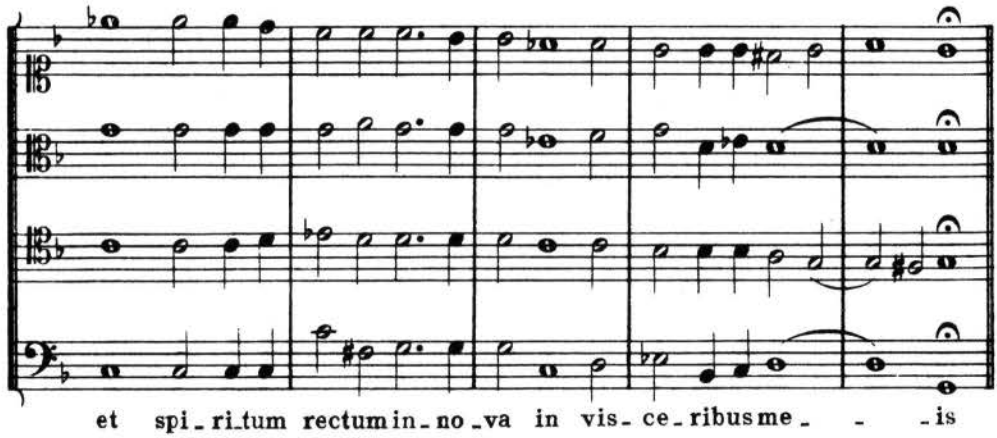
A 5


Au - di - tu-i me - o da-bis gau-di - um et læ-

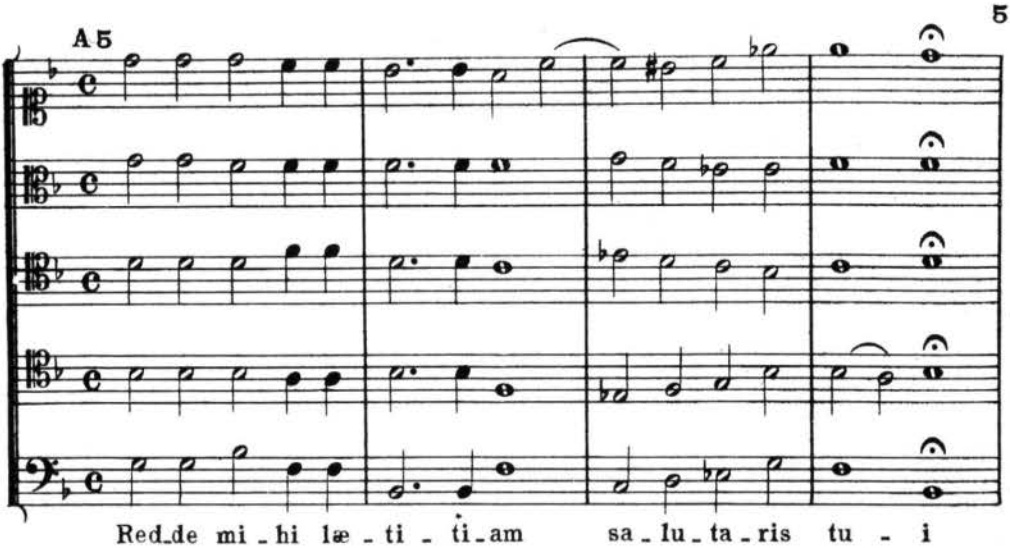
C. 1871 C.

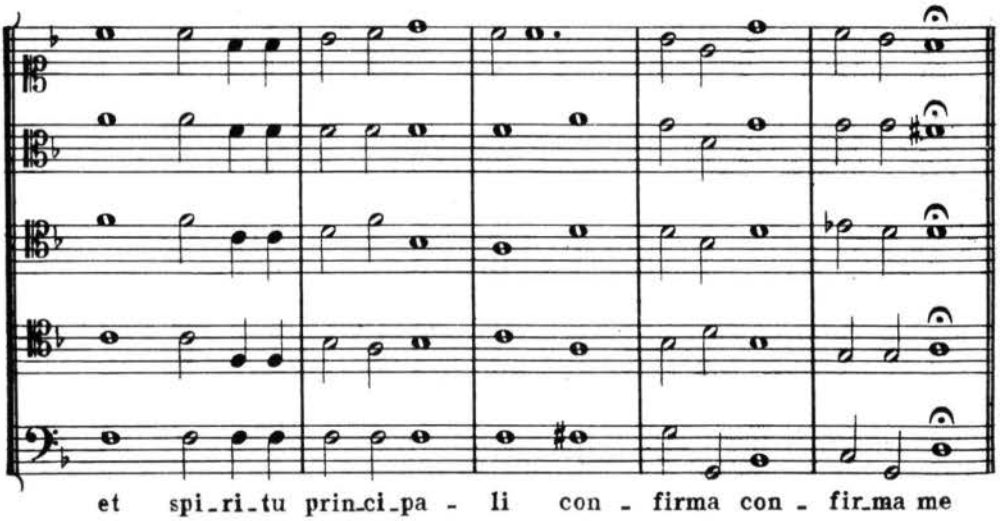

-ti - ti-am et e-xul-ta-bunt os - sa hu - mi - li - a - ta


A 4
De - - us
De - us
De - - us
Cor mundum cre - a in me in me De - us

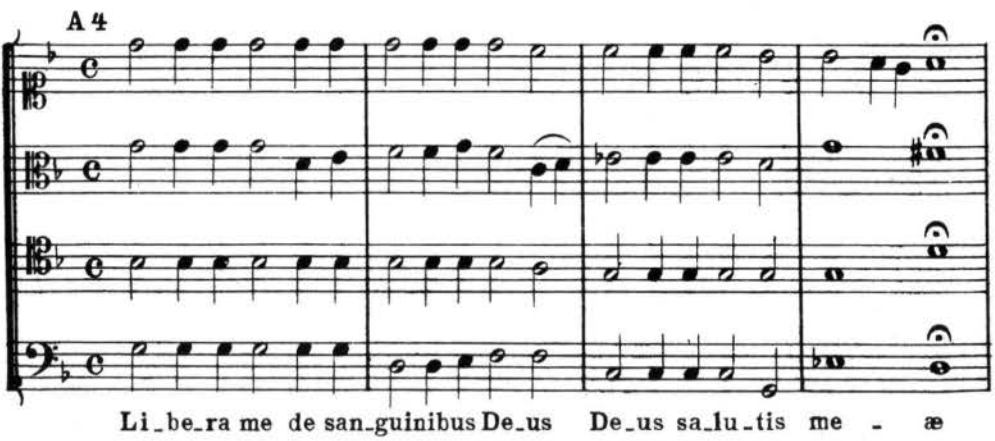

et spi - ri-tum rectum in - no - va in vis - ce - ribus me - - - is

A 5



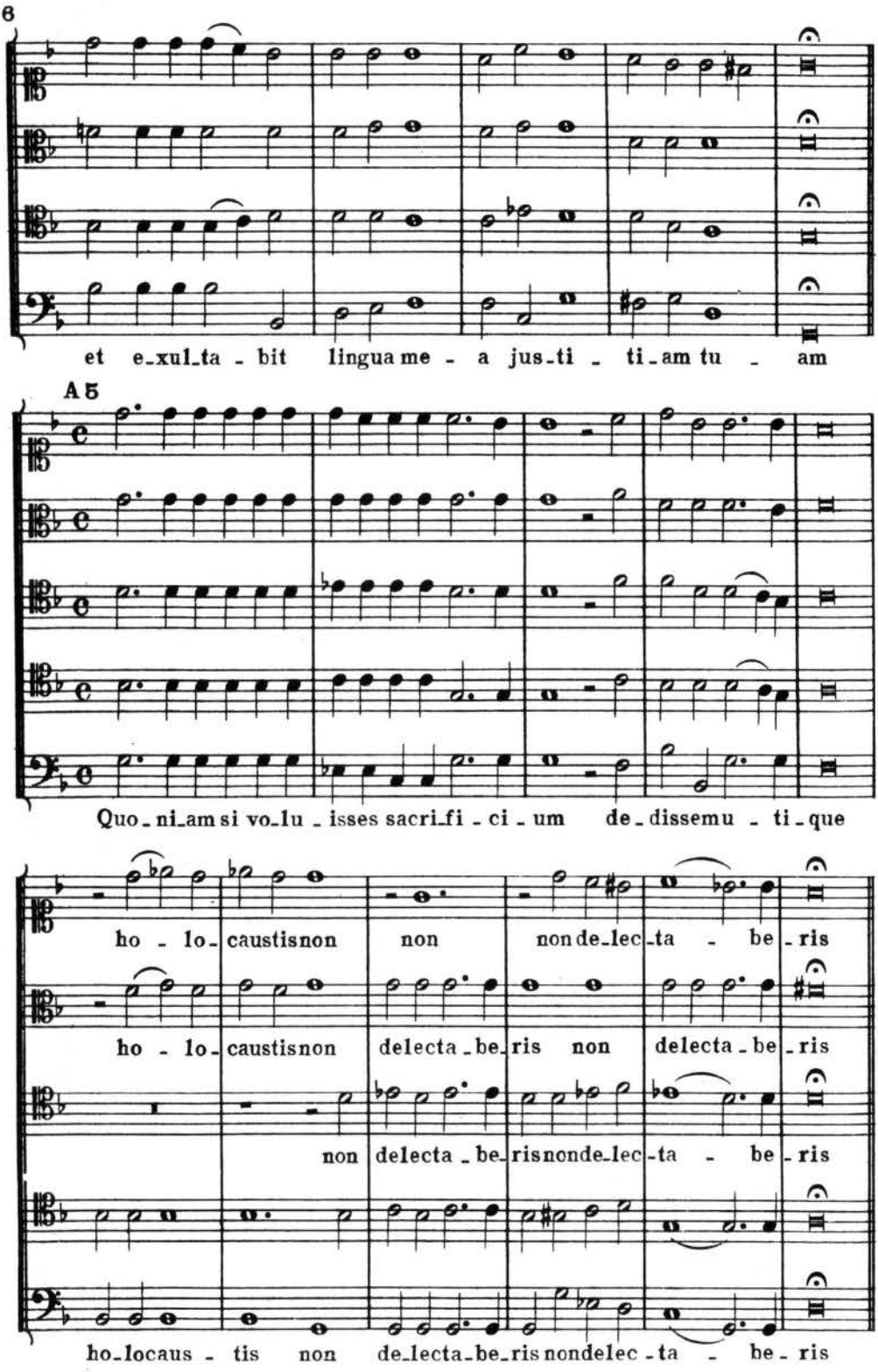


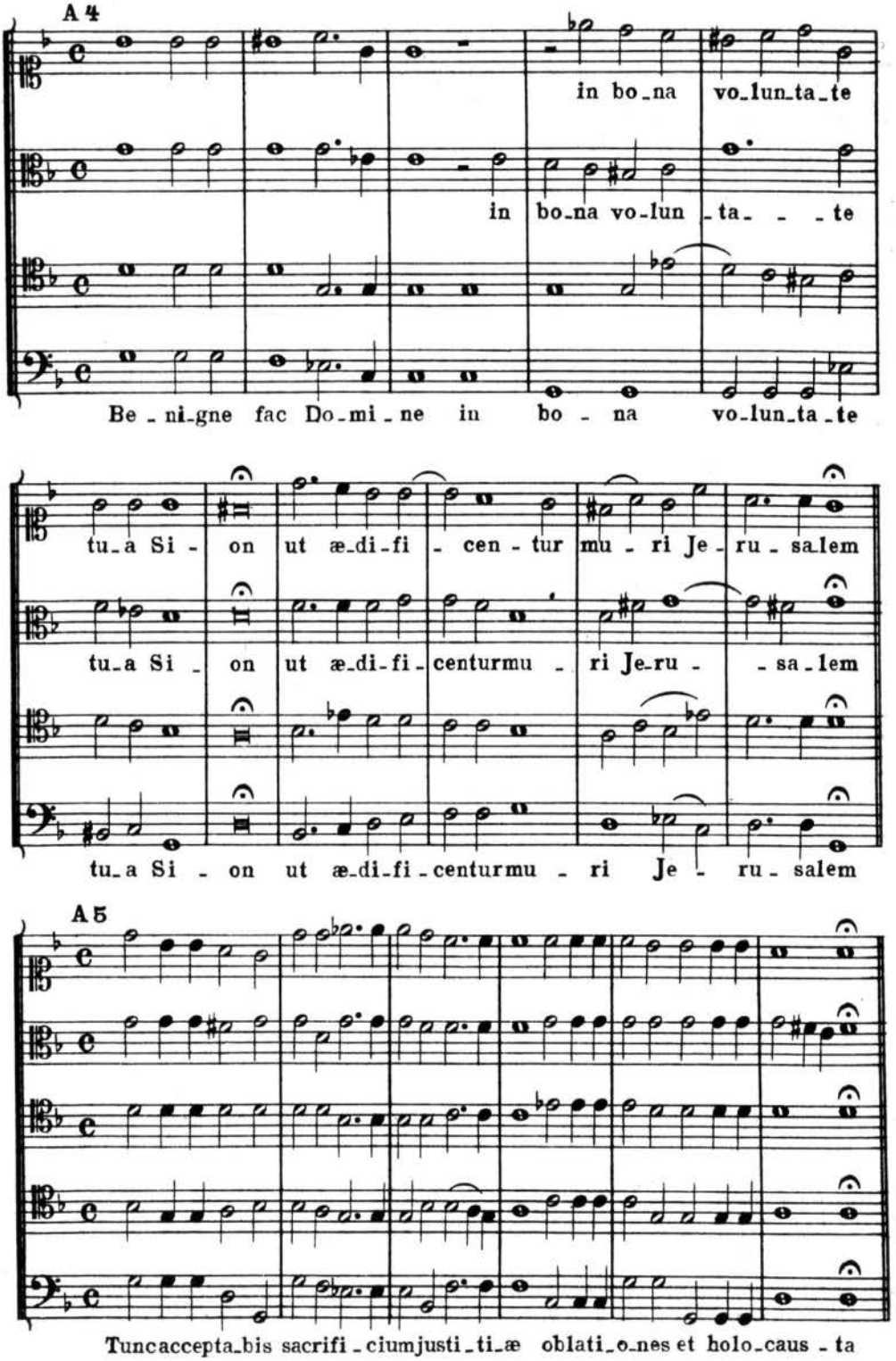
A 4



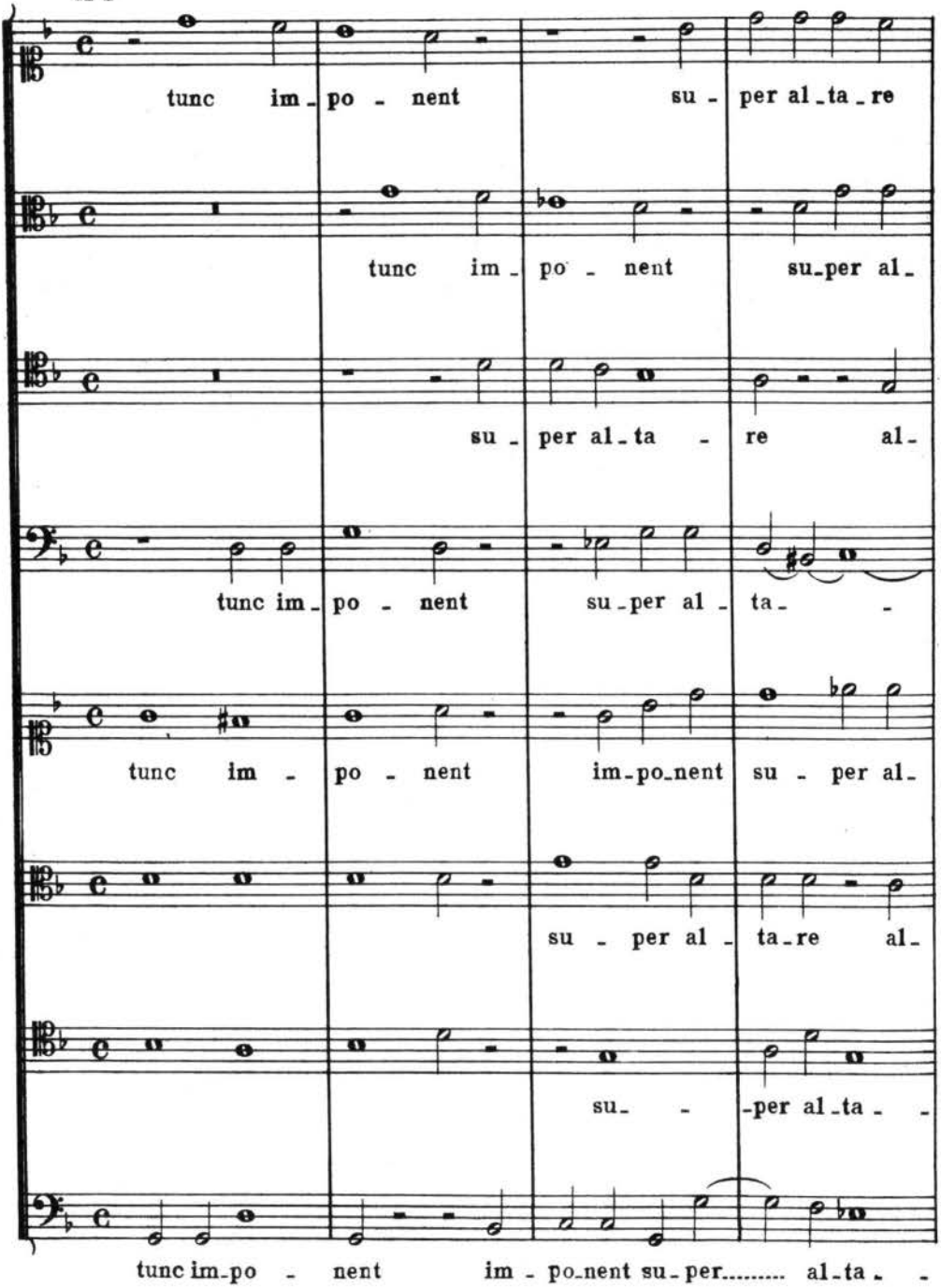
C. 1871 Sch.

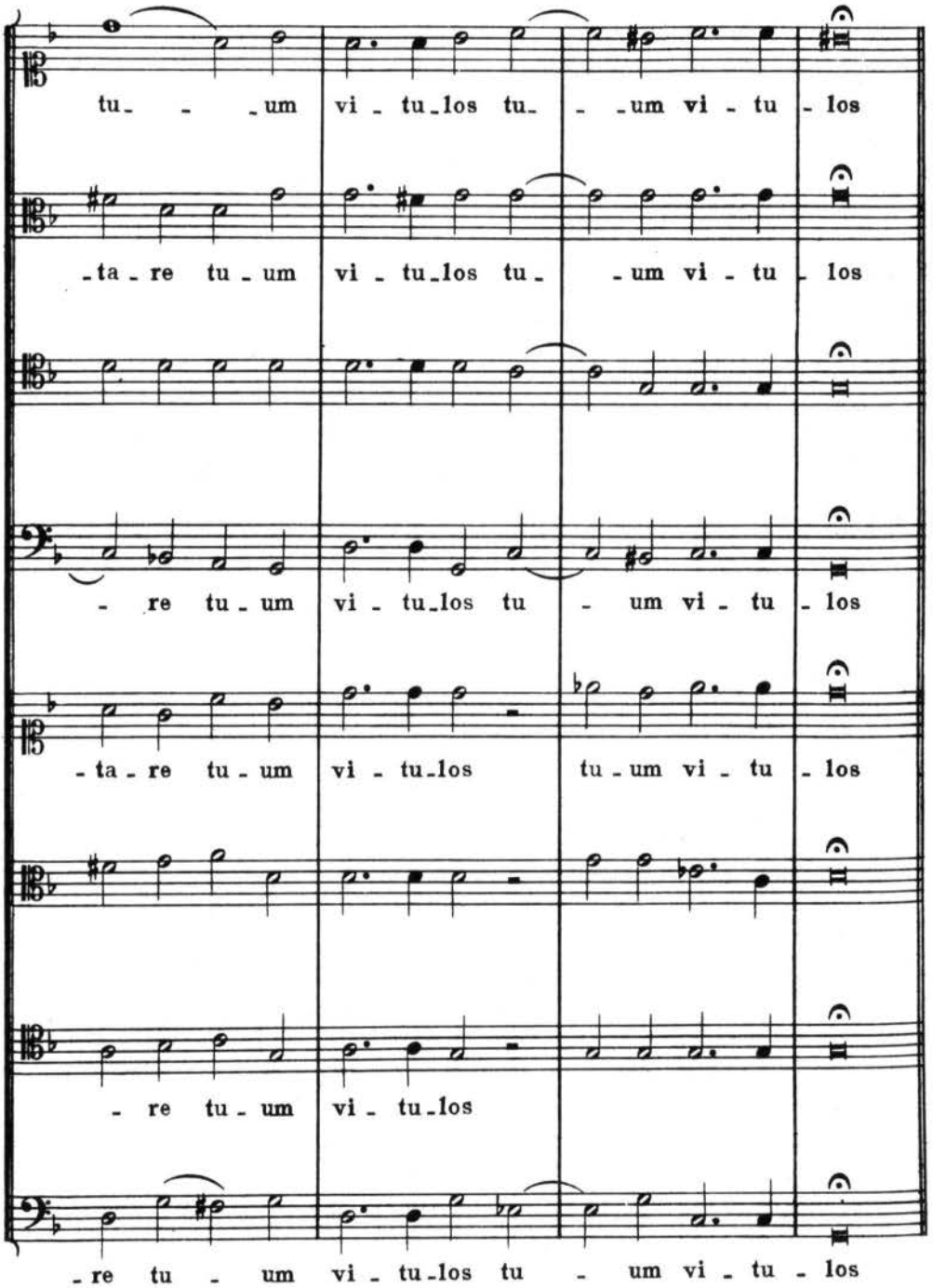
6

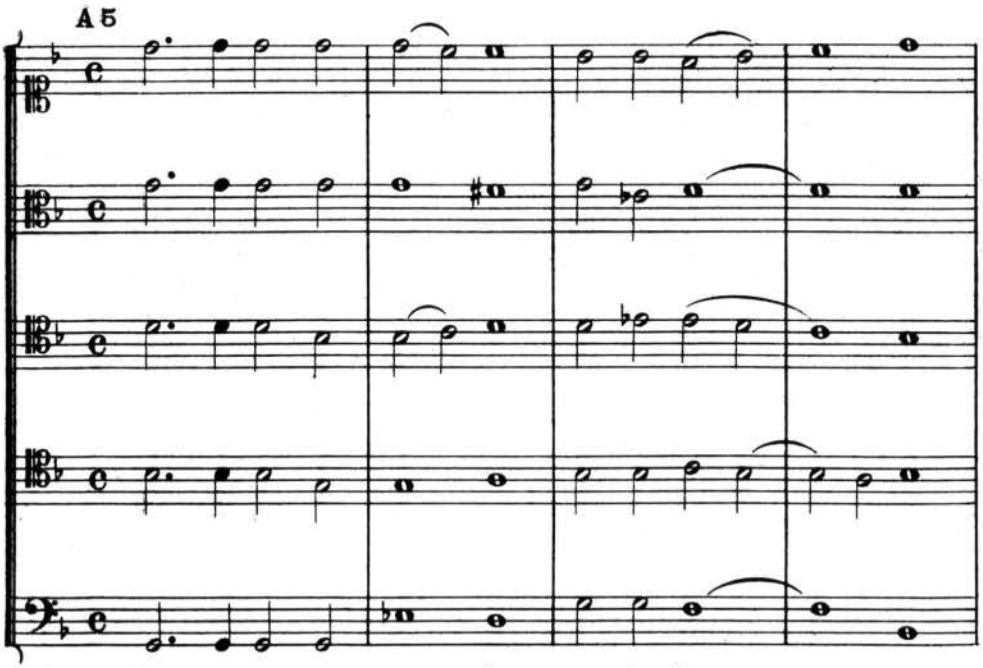

et e-xul-ta - bit lingua me - a jus-ti - ti-am tu - am
A 5
Quo-ni-am si vo-lu-isses sacri-fi-ci-um de-dissemu-ti-que
ho - lo-caustisnon non nonde-lec-ta - be-ris
ho - lo-caustisnon delecta-be-ris non delecta-be-ris
non delecta-be-risnonde-lec-ta - be-ris
ho-locaus - tis non de-lecta-be-ris nondelec-ta - be-ris

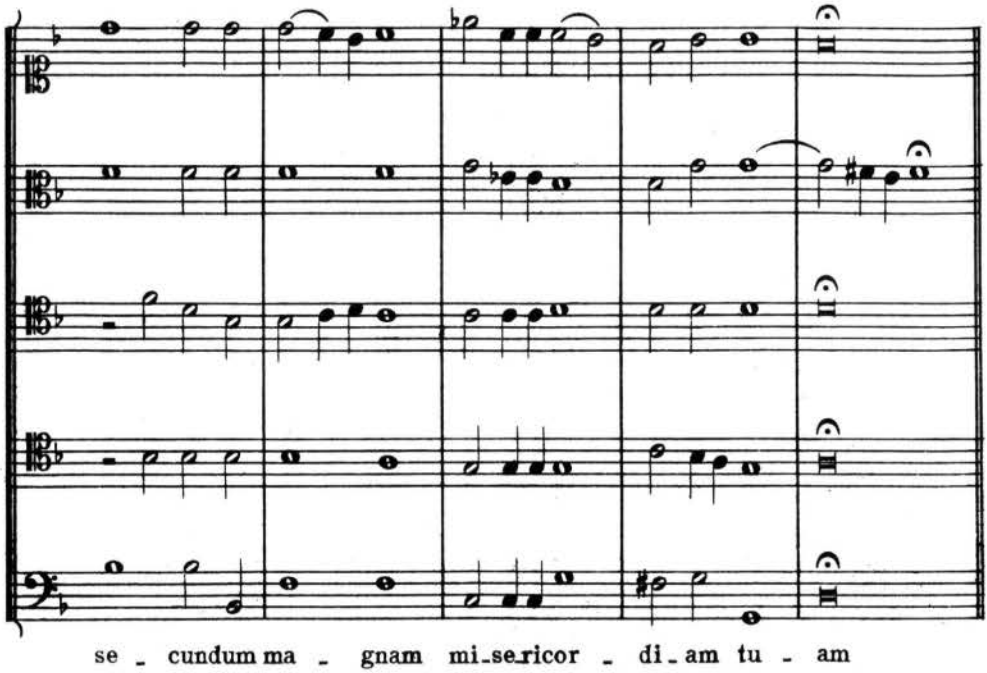

A 4
in bo_na vo_lun_ta_te
in bo_na vo_lun _ta_ _ _te
Be _ ni_gne fac Do_mi _ ne in bo _ na vo_lun_ta _te
tu_a Si - on ut æ_di_fi _ cen _ tur mu _ ri Je _ ru _ sa_lem
tu_a Si _ on ut æ_di_fi _ centurmu _ ri Je_ru _ _ sa _ lem
tu_a Si _ on ut æ_di_fi _ centurmu _ ri Je _ ru _ salem
A 5
Tuncaccepta_bis sacrifi _ ciumjusti _ ti_æ oblati_o_nes et holo_caus _ ta

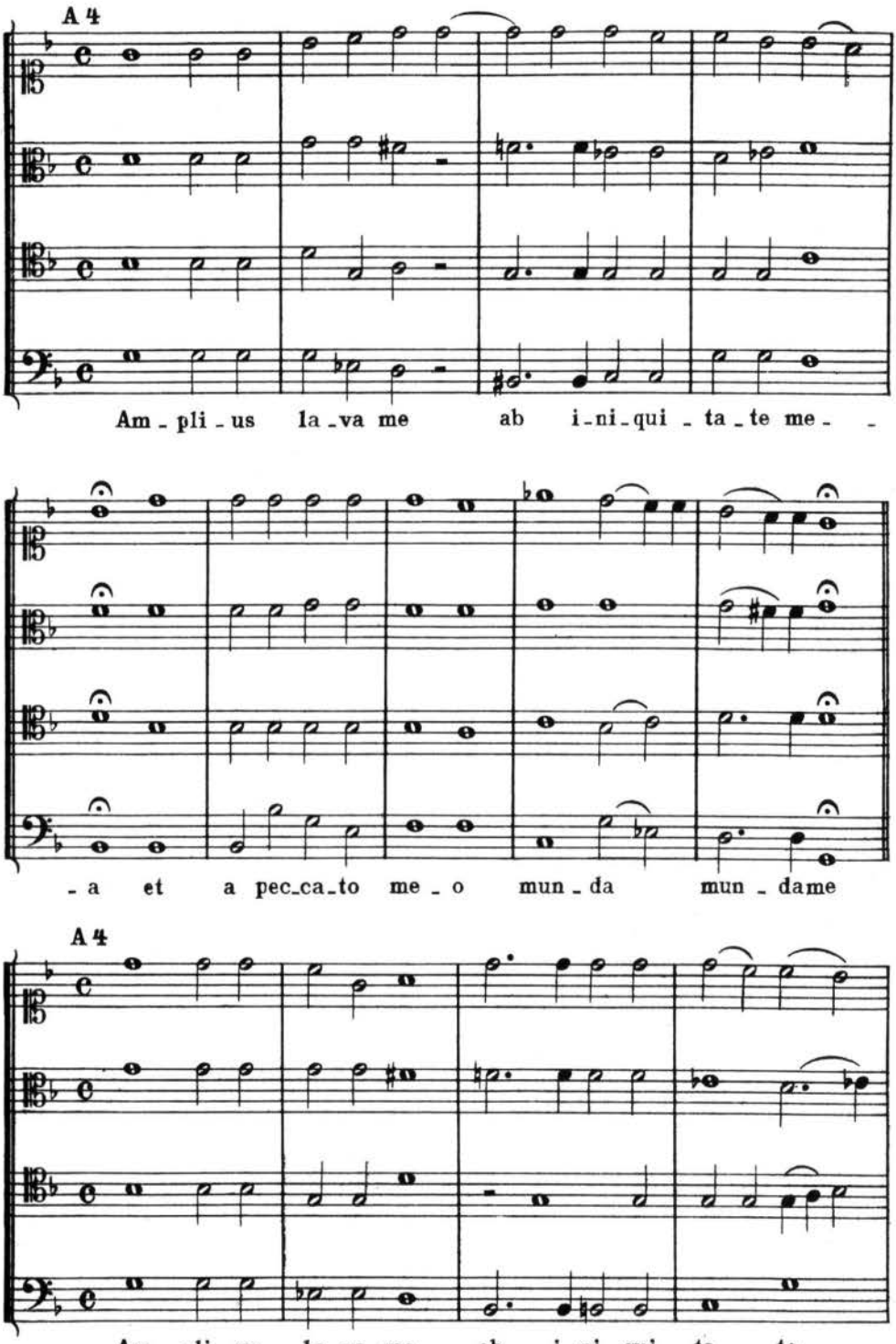
A 8


tunc im-po-nent su-per al-ta-re
tunc im-po-nent su-per al-
su-per al-ta-re al-
tunc im-po-nent su-per al-ta-
tunc im-po-nent im-po-nent su-per al-
su-per al-ta-re al-
su- -per al-ta-
tunc im-po-nent im-po-nent su-per..... al-ta-

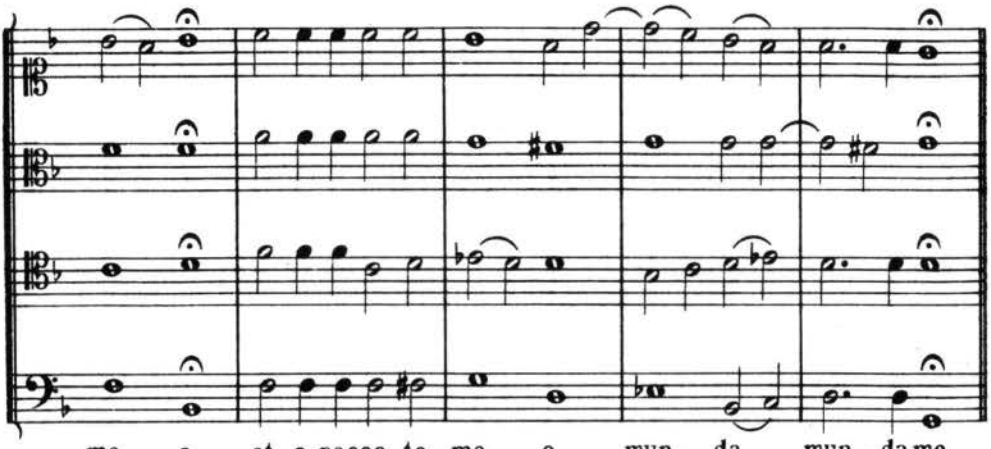

tu- - -um vi - tu-los tu- - -um vi - tu - los
-ta - re tu - um vi - tu-los tu- - -um vi - tu - los
- re tu - um vi - tu-los tu - um vi - tu - los
-ta - re tu - um vi - tu-los tu - um vi - tu - los
- re tu - um vi - tu-los
- re tu - um vi - tu-los tu - um vi - tu - los

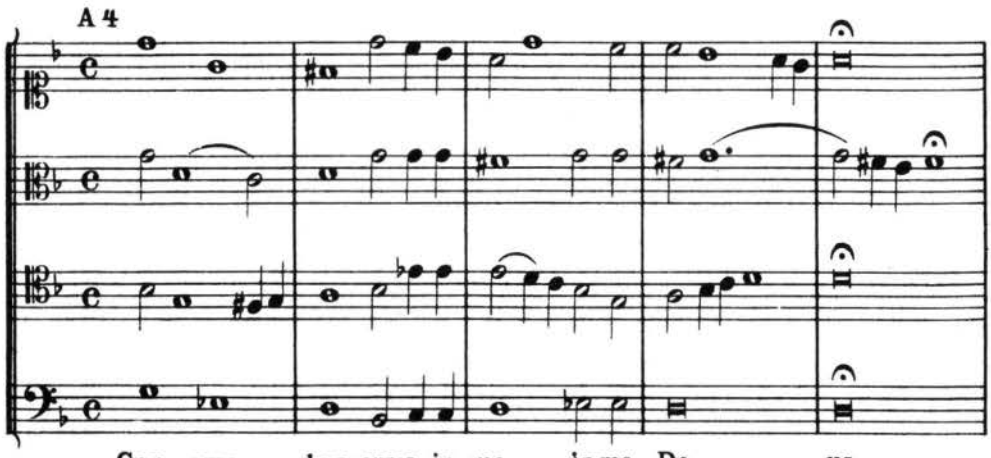

A 5
Mi - se-re - re me - i me - i De - - -us

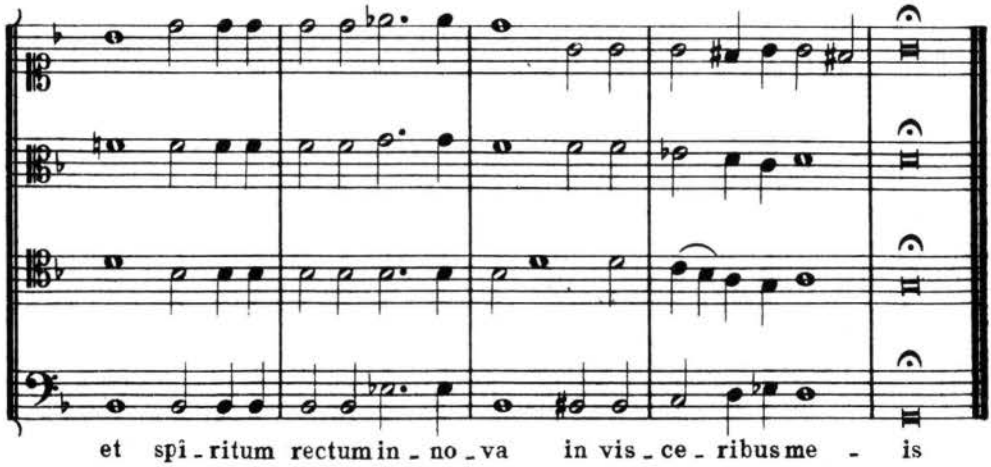

se - cundum ma - gnam mi-se-ricor - di-am tu - am


A 4
Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - -
- a et a pec - ca - to me - o mun - da mun - da me
A 4
Am - pli - us la - va me ab i - ni - qui - ta - te

C. 1871 Sch.


me - a et a pecca-to me - o mun - da mun - da me


A 4
Cor mun - dum crea in me in me De - - us


et spi - ritum rectum in - no - va in vis - ce - ribus me - is

ELENCO

dei manoscritti di Tartini posseduti dal Municipio di Pirano.

(Alcuni di questi sono copie.)

---

1. *Commercio di lettere intorno ai principî dell'armonia fra il signor Giuseppe Tartini ed il conte Giordano Riccati.* (Titolo originale di questo prezioso volume, nella facciata c'è lo stemma del Riccati.) Il carteggio fra il Tartini ed il Riccati ebbe origine da una lettera del marchese Angelo Gabrielli al Riccati, in cui il primo chiede al secondo il suo giudizio in una questione, che verteva fra Tartini e lui. Il Tartini, cioè, pretende di rifondere il vero principio dell'armonia nel cerchio. La lettera porta la data: Venezia, 27 Decembre 1756. Il Riccati si trovava a Treviso. La primo risposta del Tartini non è autografa, ma una copia della medesima mano, che scriveva la lettera del marchese, cioè dell'abate Vincenzo Rota, segretario della madre del Gabrielli. Le prime tre lettere del Riccati sono dirette al Gabrielli, il quale naturalmente le partecipava al Tartini, come questo scriveva da principio al Gabrielli. Il Tartini ebbe così grande stima del conte Riccati quale valente musicista, come questo dava del celebre al Tartini, e di fatto già da molto tempo il Piranese godeva fama mondiale. Segue in copia la dissertazione del Tartini sul principio dell'armonia. Viene aperta con una prefazione dell'autore. Capitolo primo: Esposizione delle parti essenziali costitutive del contrappunto e riflessioni dell'autore; Capitolo secondo: Delle vibrazioni, coincidenze e terzo suono; Capitolo terzo: Del vero principio dell'armonia in cinque proposizioni e una conclusione. L'ultima lettera del Tartini porta la data: Padova, 11 Giugno 1768. In questo volume

sono contenute le seguenti lettere : quattro del marchese Gabrielli al conte Riccati, una del segretario Vincenzo Rota al conte, tre del conte Riccati al marchese, una del Tartini al Rota, ventidue del Tartini al Riccati, una di Girolamo de Rinaldis al conte, dieci del conte a Tartini. Le lettere del conte sono datate da Treviso e una da Castelfranco, quelle del Gabrielli e del Rota da Venezia, e quelle del Tartini da Padova, come pure quella del Rinaldis. A questo volume è aggiunta una dissertazione di Tartini sul terzo suono (da non confondersi con altre sullo stesso argomento) in forma di lettera ad uno scienziato francese, che però non si sa chi sia.

2. *La quadratura del circolo.* (Ms.)
3. Altra dissertazione sul *terzo suono.* (Ms.)
4. *Analisi della ragione che corre fra il diametro e la circonferenza a norma di questa scienza delle ragioni e proposizioni.* (Ms.)
5. *Origine della quantità irrazionale dimostrata col numero nelle ragioni razionali sul piano di due capi lineari retti, e circolare.* (Ms.)
6. *Del suono fondamentale.* (Ms.)
7. *Proseguimento e compimento della carta musicale.* (Ms.)
8. *Principio dell'armonia* (da non confondersi con quello stampato essendo rimasto manoscritto). (Ms.)
9. *Sulla legge del minimo, ossia il principio della minima quantità di azione. — Argomento del Mompertius.* (Ms.)
10. *Prova della Proposizione del Trattato chi è il Centro.* (Ms.)
11. Manoscritto relativo alle *ragioni e proporzioni.*
12. *Necessaria spiegazione della natura del cubo a norma della dottrina di Platone, dedotta dalla scienza presente.* (Ms.)
13. *Osservazioni di opposizione sul circolo come imagine esemplare delle frazioni.* (Ms.)
14. *Esercizio per prova della verità e facoltà delle ragioni e proporzioni di questa scienza.* (Ms.)
15. *Scienza di triangoli pittagorici.* (Ms.)
16. *Confronto de' principî nel piano dimostrativo.* (Ms.)
17. *Ragione per cui dal cerchio è permutato il mezzo contro-armonico della ipotenusa.*
18. *Proseguimento della vera scienza del cerchio.*
19. *Formula universale per ridurre il centro intrinseco delle proporzioni geometriche discrete. (N. 1.)*
20. *Evidentissima dimostrazione dell' armonica natura di quantità "a priori„. (N. 2, 3.)*

21. *Esame e riflessioni sui precedenti opuscoli 1, 2, 3.*
22. *Scienza platonica fondata nel cerchio.* (Grosso volume, 18 pagine di prefazione, 282 pagine di materia. Segue supplemento necessario che diventa epilogo della scienza, pag. 36. Segue appendice, un misto di filosofia e religione cristiana.)
23. Vol. I. Cap. 1°. *Delle ragioni co' loro mezzi determinati.*
    „ „ 2°. *Osservazioni sulle ragioni co' loro mezzi armonico, aritmetico e contro-armonico.*
24. Vol. II. Cap. 3°. *Ordine delle cose naturali.*
    „ „ 4°. *Osservazioni sul cerchio*
    „ „ 5°. *Triangoli pittagorici.*
    „ „ 6°. *Diametro e circonferenza.*
25. *Estratto dell' opera di Tartini fatto dallo stesso autore.*